



हिन्दी-काव्य में अन्योक्ति

डॉ० संसारचन्द्र



राजकमल

राजकमल प्रकाशन

दिल्ली इलाहाबाद बम्बई पटना मद्रास

प्रथम संस्करण, १९६०

© १९६०, डॉ० नमार्चन्द्र, भम्बाना

मूल्य : बारह रुपये पचास नये पैसे

प्रकाशक राजकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, दिल्ली

मुद्रक श्री गोपीनाथ सेठ, नवीन प्रेस, दिल्ली

दो शब्द

जिस प्रकार वेद, वेदांग, दर्शन आदि अमूल्य ज्ञान-निधि ने भारत को संसार के सभी देशों में प्रतिष्ठा का पद दिलाया है, उसी प्रकार भारतीय साहित्य-शास्त्र भी अपनी प्राचीन सूक्ष्म एवं गम्भीर गवेषणाओं के कारण सर्वत्र आदर का स्थान प्राप्त किये हुए है। वेद उस महाकलाकार की कविता है, जिसे स्वयं वेद ने 'कवि कवीनामुपमश्रवस्तमम्' कहा है। इसलिये वैदिक षाड्मय में साहित्य-शास्त्र के मूल-तत्त्वों का यत्र-तत्र उल्लेख मिलना स्वाभाविक है। निवृत्तऋत यास्क मुनि ने अपने वैदिक निष्पष्ट के व्याख्यान में उपमा-प्रलेख का लक्षण तथा उसके भेदों तक का विवरण देकर वैदिक मन्त्रों में उनका समन्वय भी दिखा रखा है। वैदिक युग के बाद पालिनि द्वारा संशोधित लौकिक संस्कृत-युग में साहित्य-शास्त्र के विकास की धूमिल रूपरेखा शर्नः-शर्नः उभरती हुई भरत मुनि के काल में अच्छी तरह स्पष्ट हो गई। फिर तो भरत मुनि से लेकर साहित्य-शास्त्रियों की एक लम्बी परम्परा चल पड़ी, जिनकी सतत साधना एवं विलक्षण सूक्ष्मेक्षिका के परिणामस्वरूप साहित्य-शास्त्र के सभी अंगों का व्यवस्थित विकास हुआ। साहित्य-शास्त्र की अनेकानेक प्रवृत्तियों, यादों और आलोचनाओं को देखकर तत्तद्-युगीन शास्त्रीय रचियों का हमें पूरा परिचय प्राप्त हो जाता है। दायरूप में मिला हुआ हमारा साहित्य-शास्त्र अपनी मौलिक उद्भावनाओं तथा सूक्ष्म गवेषणाओं की दृष्टि से संसार के किसी भी देश के समीक्षा-शास्त्र से साग्रह होड़ करके अपनी उत्कृष्टता और समृद्धता सिद्ध कर सक्ता है।

भारतीय साहित्य-शास्त्र की उक्त अमूल्य सम्पत्ति ही मेरे शोध-प्रदग्न्य 'हिन्दी-काव्य में अग्न्योक्ति' की मूल प्रेरणा है, जो पंजाब विश्वविद्यालय द्वारा पी-एच० डी० के लिए स्वीकृत हुआ है। वास्तव में देखा जाय तो भारतीय साहित्य-शास्त्र इतना विस्तृत और विशाल है कि इसके किसी भी स्करण या अंग को लेकर शोध-कार्य किया जा सकता है। काव्य के सत्य-ग्रन्थों के

अध्ययन में जब मेरा ध्यान अग्न्योक्ति की ओर आकृष्ट हुआ, तब मैंने देखा कि इस पर संस्कृत और हिन्दी में भी कुछ स्वतन्त्र सस्य-ग्रन्थ तक लिखे हुए हैं, परन्तु साहित्यकारों द्वारा इसके महत्त्व का विविधत्व मूल्यांकन अभी तक अपेक्षित है। इसी विचार से प्रेरित होकर मैंने 'अग्न्योक्ति' को अपने शोध-कार्य का विषय चुना।

'अग्न्योक्ति' काव्य का एक ऐसा प्रमुख एवं महत्त्वपूर्ण तत्त्व है कि प्राचीन-काल से लेकर क्या भारत और क्या अन्य देश—सभी के साहित्यों में इसका प्रयोग प्रायः देखने में आता है। हमारे यहाँ तो वैदिक काल से लेकर आज तक के साहित्य में इसके प्राधान्य की अमिट छाप दिखाई देती है। हिन्दी-भाषा के आदिकाल के योगवाक से लेकर भक्ति और सूफी धारामों से परितप्त हुआ अग्न्योक्ति-तत्त्व किस प्रकार दयावाद और प्रयोगवाद तक में प्रयुक्त हुआ जाता आ रहा है, यह किसी भी साहित्य-मनोवी से अज्ञात नहीं है। काव्य की सीलियाँ बढ़त रही हैं, नये रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो रहे हैं, और नई-नई ब्रह्मावनाएँ हिन्दी साहित्य-क्षेत्र में नवीन बादों को जन्म दे रही हैं, किन्तु अग्न्योक्ति काव्य का सदा एक ऐसा स्थायी तत्त्व रहा है कि जिसके बिना किसी भी युग के कलाकार की कला का अयेष्ट निर्वाह नहीं हो सका।

इसमें सन्देह नहीं कि आजकल संस्कृत और हिन्दी के अनेक क्षेत्रों में शोध-कार्य प्रगति पर है। आलोचना के नये आलोक में साहित्य के विभिन्न पाश्वों का शोध एवं गवेषणापूर्ण विवेचन और अध्ययन हो रहा है। नये मानदण्डों से उसका नया मूल्यांकन किया जा रहा है—सामूहिक रूप में भी और व्यक्ति-रूप में भी। काव्य के अग्र्यतम धर्म अलंकार-तत्त्व को लेकर डॉ० राधकृष्ण का 'Some Concepts of Alankar Shastra', डॉ० रमाशंकर का 'अलंकार-पोषण' तथा डॉ० मोक्षप्रकाश का 'हिन्दी अलंकार-शास्त्र' नामक शोध-ग्रन्थ स्वागत-योग्य हैं। इस दिशा में और भी ग्रन्थ प्रकाशित हो चुके हैं, जिनमें डॉ० नगेन्द्र की आलोचनाओं का प्रमुख स्थान है। किन्तु अग्न्योक्ति-तत्त्व के शोध की ओर अभी तक किसी का ध्यान नहीं गया। कुछ समय पूर्व निःसन्देह कुमारी प्रतिभा दत्तपतिराय त्रिवेदी ने संस्कृत की अग्न्योक्तियों को आधार बनाकर अपने शोध-ग्रन्थ 'अग्न्योक्त्यष्टक-संग्रह' में इस ओर कुछ कार्य किया, किन्तु इसमें उनका मुख्य प्रिय संस्कृत के १७ अग्न्योक्त्यष्टकों का संग्रह करके संस्कृत में अग्न्योक्तियों का एक तम्बु शोध-मात्र प्रस्तुत करना रहा है। अग्न्योक्ति के विभिन्न रूप, उनका वैज्ञानिक विश्लेषण, वर्गीकरण, विकास तथा उसके सम्बन्ध में प्रचलित विभिन्न धारणाएँ इत्यादि अपेक्षित ज्ञानें उसमें कुछ भी

आलोचित नहीं होने पाई। अतएव इस विषय के विस्तृत अध्ययन और शोध की आवश्यकता सुतरां बनी रही। उसी की पूर्ति के लिए मेरा यह सर्वथा नवीन, विनीत तथा लघु प्रयास है।

शोध का विषय 'हिन्दी-काव्य में अन्व्योक्ति' होने से यद्यपि मेरा कार्य-क्षेत्र हिन्दी तक ही सीमित रहना चाहिए था, तथापि, जैसे ही मैंने इस विषय के भीतर प्रवेश किया, मैं इस परिणाम पर पहुँचा कि हिन्दी-साहित्य जिस तरह अपने अम्यग्न्य अंगों के लिए संस्कृत का अनुजीवी है, उसी प्रकार उनके अन्व्योक्ति-तत्त्व की नींव भी मुख्यतः संस्कृत पृष्ठधार पर ही खड़ी हुई है। वैदिक और लौकिक संस्कृत के अन्व्योक्ति-साहित्य को आलोचक में लाते बिना हिन्दी के अन्व्योक्ति-तत्त्व पर यथेष्ट प्रकाश डालना तथा उसका तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत करना सम्भव नहीं हो सकता। इसलिए अनुसंधान हिन्दी-अन्व्योक्ति की पूर्वपीठिका के रूप में मुझे इसके विभिन्न रूपों के लिए ऋग्वेद से लेकर हिन्दी की प्राच्य अवस्था—अथर्वश—तक के अन्व्योक्ति-साहित्य का सक्षिप्त अध्ययन करना पड़ा, जिसके बिना मेरा शोध-प्रबन्ध अधूरा ही रहता। वस्तुतः संस्कृत और हिन्दी के समीक्षकों ने अपने लक्षण-ग्रन्थों में अन्व्योक्ति-तत्त्व पर स्थूल रूप से ही विचार किया है। इसलिए हमें अन्व्योक्ति को साहित्य के मूलपाँकन के परिवर्तित मानदण्डों के आलोक में रखकर नये ढंग से उसका निरूपण करना होगा और उसके नये-नये स्वरूपों की खोज करनी होगी। परिवर्तित परिस्थिति के अनुसार सकीर की तोड़कर साहित्य के अम्यग्न्य अंगों की तरह हम अन्व्योक्ति पर स्वतन्त्र विचार भी कर सकते हैं। यही कारण है कि मैंने अन्व्योक्ति को उसकी रुढ़ संकुचित परिधि से निकालकर व्यापक रूप दिया है और उसके सम्बन्ध में अपनी कुछ नई उद्घावनाएँ भी की हैं, जो पाठकों के समक्ष हैं। इसके अतिरिक्त मुझे यह भी अनुभव हुआ कि युग-विक्रम-कन के अनुसार हिन्दी में बदलती हुई अन्व्योक्ति-प्रवृत्तियों का स्वरूप दिखाने के लिए वर्गबद्ध छोटा-सा अन्व्योक्ति-संकलन भी आवश्यक है। अतएव परिशिष्ट-रूप में एक स्वतन्त्र अन्व्योक्ति-संग्रह जोड़ने का मोह भी मैं संवरण न कर सका।

अपने इस शोध-कार्य के विधिवन् उपस्थापन के सम्बन्ध में मुझे अनेक विद्वानों से अमूल्य सुझाव एवं प्रेरणा प्राप्त होनी रही। मेरी विषय-सम्बन्धी प्रेरणा के प्रारम्भिक स्रोत पं० देवशर्माजी शास्त्री हैं, जिनका अपार अनुग्रह मुझे विरस्मरणीय रहेगा। मेरे लाहौर के गुरुदेव पं० मोहनदेवजी पंत ने अनूय परामर्श देकर समय-समय पर मेरा मार्ग प्रशस्त किया। विषय की सांविधानिक कठिनाई के अवसर पर अद्वेय पंतजी के साथ विचार-विनिमय से

मुझे पयेष्ट समाधान मिलता रहा । इसके अतिरिक्त जिनकी देखरेख में मेरा यह शोध-प्रबन्ध सम्पूर्ण हुआ है, वे हैं मेरे गुरु पं० गौरीशंकरजी एम० ए०, डी० लिट् । इनका सौजन्य, विद्वत्ता तथा अमूल्य सुझाव मेरे लिए अमूल्य निधि हैं । मैं अपने मित्र डॉ० हरबंशलाल का भी विरञ्चणी हूँ, जिन्होंने समय-समय पर मुझे उत्साहित किया और उपयोगी संकेत भी दिये । इसके अतिरिक्त डॉ० नगेन्द्र, डॉ० भगीरथ मिश्र, डॉ० विनयेन्द्र स्नातक, डॉ० बदरथ घोषा तथा अग्न्याग्न्य विद्वानों तथा उन सभी ग्रन्थकारों का भी धन्यवाद करना मैं अपना कर्तव्य समझता हूँ, जिनसे मुझे अपने शोध-कार्य में न्यूनतम सहायता मिली है ।

स० घ० कालेज
अम्बाला छापनी

संसारचन्द्र

अनुक्रम

दो शब्द

१ : विषय प्रदेश

भाषा के दो रूप : साधारण और साहित्यिक—साहित्य—साहित्य का व्युत्पत्ति-निमित्त—साहित्य और काव्य : परस्पर पर्याय—काव्य के दो पक्ष : कला और भाव—काव्य-भाषा में शब्द और अर्थ की अन्वता—काव्य एवं भाषा और दण्डी की अतिशयोक्ति, वक्रोक्ति और स्वभावोक्ति—काव्य और धामनी की रीति—काव्य और आनन्दवर्धन की ध्वनि—काव्य और कुन्तक की वक्रोक्ति—काव्य और भोज की वक्रोक्ति, स्वभावोक्ति और रसोक्ति—काव्य और अग्न्योक्ति—अग्न्योक्ति अलंकार—अग्न्योक्ति-पद्धति—अग्न्योक्ति ध्वनि ।

३—१६

२ : अग्न्योक्ति : स्वरूप और महत्त्व

अप्रस्तुत विधान—अप्रस्तुत विधान का मूल : उपमा—उपमा-मूलक अलंकारों का वर्गीकरण—उपमा का विकास और उसकी दो धाराएँ—अध्ययनित रूपक धारा—अप्रस्तुत-प्रशंसा धारा—मम्मट द्वारा साहचर्य-निबन्धना का वर्गीकरण : दितष्टा अग्न्योक्ति—पूर्ण और आंशिक अध्यारोप वाली अग्न्योक्तियाँ—भोजराज का वर्गीकरण—रसाल का वर्गीकरण—उपमा-रूपक आदि में भी व्यापार-गमन—अध्ययनित रूपक में समस्त प्रसंग और उसका अग्न्योक्तित्व—साहचर्य-निबन्धना में गुण-विद्या की अभिव्यक्ति—समासोक्ति धारा—समासोक्ति के भेद—साहचर्य-निबन्धना समासोक्ति—अप्रस्तुत-व्यवहारारोप के प्रकार—पद्यावत : रूपकातिशयोक्ति, समासोक्ति या अग्न्योक्ति ?—कामायनी का रूपरत्न—पद्यावत और कामायनी : प्रस्तुतांकुर ?—प्रस्तुतांकुर की उद्भावना और स्वरूप—इत्थे—आज्ञातुति आक्षेप और पर्यायोक्ति में दास-सम्पन्न अग्न्योक्तित्व का अभाव—अग्न्योक्ति-वर्गीय अलंकार—प्रतीक और संकेत—प्रतीकों की सांकेतिकता एवं व्यञ्जकता का सोप—संकेत एवं प्रतीक-विधान में परि-

पार्श्व—प्रतीक और संकेत की व्यापकता—अन्योक्ति और वृत्तक की वक्रोक्ति—अन्योक्ति और कवे का अभिव्यंजनावाद—पाश्चात्य और अंग्रेजी साहित्य में अन्योक्ति-तत्त्व—विलफ्रिड प्रोफ़ेस, फेयरी बयोन और विक्टर ओफ़ मिर्बा—प्रकृतिवादी तथा रहस्यवादी वर्ड्सवर्थ, कोट्स, शेली आदि गीत-लेखक—अन्योक्ति की उपादेयता । १७—८६

३ : अन्योक्ति : अलंकार

अलंकारों की प्रयोजनीयता—अन्योक्ति की अलंकारिता—वेदों में अन्योक्ति—तौकिक संस्कृत में अन्योक्ति—प्राकृत में अन्योक्ति—अपभ्रंश में अन्योक्ति—हिन्दी-साहित्य में अन्योक्ति : आदिकाल—खुसरो और विद्यापति—भक्तिकाल : निर्गुण-धारा : कबीर—जायसी—सगुण भक्ति-वाद की कृष्ण-धारा : सूरदास—सगुण भक्तिवाद की राम-धारा : तुलसी-दास—रीतिकाल—बिहारी और मतिराम—सार्वजनिक सत्य, नीति, धर्म एवं भक्ति-परक अन्योक्तिवा—रहीम, ध्रुव, रसनिधि, बीनइयाल गिरि एवं गिरिधर—'अन्योक्ति कल्पद्रुम' और उसमें अन्योक्ति का व्यापक रूप—गिरिधर की कुण्डलियाँ—प्राधुनिक काल : भारतेन्दु-युग—द्विवेदी-युग—हरिऔध—विद्योगी हरि—छायावाद युग—पन्त, प्रसाद, निराला और महादेवी—प्रगतिवाद—प्रयोगवाद । ८७—१४६

४ : संस्कृत-साहित्य में अन्योक्ति-पद्धति

अन्योक्ति-पद्धति का स्वरूप—अन्योक्ति-पद्धति धेनुमूलक—वेदों में अन्योक्ति-पद्धति—वेदों में रूपक काव्य के तत्त्व—इन्द्र-युत्र उपाख्यान में विज्ञान-रहस्य—इन्द्र-युत्र-संघर्ष में दार्शनिक रहस्य—वाल्मीकि-रामायण में इति-हास और काव्य तत्त्व—वानर और अयुर : प्रतीकात्मक ?—सीता के पीछे संकेत—महाभारत और उसके संकेत—पुराणों में अन्योक्ति-पद्धति—सृष्टि की प्रतीकात्मक उत्पत्ति—त्रिपुरानुर-वध का दार्शनिक रहस्य—श्रीमद्भागवत की सृष्टि एवं रास-लीला प्रतीकात्मक—कालिदास आदि कालाचार्यों की प्रतीकात्मक शैली—प्रतीकात्मक संस्कृत नाटक—गद्य-तत्त्वक जन्तुकथा-साहित्य संकेतात्मक । १४७—१७०

५ : हिन्दी-साहित्य में अन्योक्ति-पद्धति

मिर्बा की रहस्यात्मक अन्योक्ति-पद्धति—छोटी चर्यापातियों की उत्पत्ति-वातिर्पा—गोरखपंथियों का योगवाद—सोमप्रभ की जीयमनःकरण-

संताप क्या—विद्यापति का माधुर्य भाव—माधुर्य भावमूलक रहस्यवाद—
विद्यापति की अन्व्योक्ति अध्येषित रूप में—अन्व्योक्ति समासोक्ति रूप में—
भक्ति-काल की परिस्थिति और उसकी धाराएँ—ज्ञानाश्रयी शाखा—
ज्ञानाश्रयी शाखा के कुछ प्रतीक और यौगिक संकेत—निर्गुण-पंथियों की
उलटवासियों में अन्व्योक्ति-पद्धति—कबीर की प्रेमपरक अन्व्योक्ति-पद्धति—
कबीर का प्रतीक-वैविध्य—प्रेमाश्रयी शाखा की अन्व्योक्ति-पद्धति—जायसी
के 'पद्यावत' की कथा-वस्तु—जायसी का रहस्यवाद और प्रतीक-समन्वय—
जायसी की अन्व्योक्ति के दोष और कामायनी—उसमान की 'चित्रावली'—
नूर मोहम्मद की 'इन्द्रावती' और 'अनुराग-बांसुरी'—सगुण-भक्तिवाद
और उसकी शाखाएँ—सगुणवाद रहस्यात्मक नहीं—सगुणवादियों में
आंशिक अन्व्योक्ति-तत्त्व : सूरदास—समग्र कृष्ण-भक्ति-शाखा की अन्व्योक्ति
मानने वाला एकदेशी मत—भ्रमर-गीत—भावाक्षिप्त प्रकृति—दृष्टकूट—
तुलसी की अन्व्योक्ति-पद्धति—मीरा का सगुण और निर्गुण भक्तिवाद—
रीतिकाल और उसके भ्रुंगार में अन्व्योक्ति-पद्धति का अभाव—रीतिपुगीन
प्रेम में प्रतीकवाद का भ्रम और उसका निराकरण—रीतिपुग में अन्व्योक्ति-
तत्त्व—माधुनिक काल और उसके चार चरण—भारतेन्दु-युग—भारतेन्दु
के प्रतीकात्मक नाटक 'विद्या-मुन्दर'—'विद्या-मुन्दर' में प्रतीक-समन्वय—
'प्रबोध-चन्द्रोदय' और 'पालण्ड-विडम्बन'—'चन्द्रावली' का रहस्यवाद—
'भारत-दुर्दशा' में समुत्त भावों का मानवीकरण—द्विदेशी-युग—राष्ट्रीय
कविता-क्षेत्र में अन्व्योक्ति-पद्धति—अन्यत्र भी अन्व्योक्ति-पद्धति—छायावाद-
युग—छायावाद का प्रवृत्ति-निमित्त—छायावाद अन्व्योक्ति-पद्धति—छाया-
वाद में प्रकृति के तीन रूप : अप्रस्तुत प्रकृति—छायावाद के प्रतीक—
प्रस्तुत प्रकृति—प्रकृति के प्रस्तुत या अप्रस्तुत निर्णय में कठिनाता—
भावाक्षिप्त प्रकृति—रहस्यात्मक प्रकृति—रहस्यवाद और उसके प्रतीक—
रहस्यवाद की भूमिकाएँ—रहस्यवाद के अन्य प्रतीक—हालावाद—
काव्यों में अन्व्योक्ति-पद्धति : कामायनी—'कामायनी' का कथानक—
'कामायनी' में प्रतीक-समन्वय—'कामायनी' की विशेषता और उसमें युग-
धर्म के संकेत—'कामायनी' में छायावादी तथा रहस्यवादी प्रकृति-चित्र—
अन्य काव्य—खण्ड-काव्य—नाटकों में अन्व्योक्ति-पद्धति—शामना—
ज्योत्स्ना—नथरस—दलना—एकांकी—निबन्ध—उपन्यास और कथा-
नियाँ—गुप्तधन—'गुप्तधन' में प्रतीक-समन्वय—प्रगतिवाद—प्रयोगवाद ।

६ : अन्योक्ति : ध्वनि

अन्योक्ति-सम्बन्धी धारणाएँ—आनन्दवर्धन का मत—ध्वनि-स्वरूप—
ध्वनि के भेद—अन्योक्ति का ध्वनिस्थ—अन्योक्ति : वस्तु-ध्वनि—
अन्योक्ति : अतंकार-ध्वनि—अन्योक्ति : रस-ध्वनि—शृंगार और शांत
का विरोध-परिहार—पद्यावत और कामायनी में शान्तरस-ध्वनि—
ध्वनि-कसौटी पर अन्योक्ति-वर्ग । २७५—२८५

परिशिष्ट १ : हिन्दी अन्योक्ति-संग्रह

योगिक—प्राध्यात्मिक—नैतिक—संसार-सम्बन्धी—सांभानिक—वैयक्तिक
—राष्ट्रीय—श्रृङ्गारिक । २८६—३४६

परिशिष्ट २ : सहायक ग्रन्थ

संस्कृत (वैदिक)—संस्कृत (सौक्तिक)—प्राकृत—अपभ्रंश—हिन्दी—
पत्र-पत्रिकाएँ—अंग्रेजी । ३४७—३५२

हिन्दी-काव्य में अन्योक्ति

१ : विषय-प्रवेश

अन्योक्ति का अभीष्ट अर्थ हृदयगम कराने के लिए साहित्य का सामान्य विदग्धता आवश्यक है। साहित्य और वाच्य की अन्योन्याश्रयता और परस्पर

सम्बद्धता तथा भाषा के दोनो रूप अर्थात् साधारण

भाषा के दो रूप : और साहित्यिक अन्योक्ति को स्पष्ट करने में सहायक

साधारण और होने। अतः 'अन्योक्ति'—जैसे महत्वपूर्ण काव्य-सत्त्व

साहित्यिक पर विचार करने में पूर्वं हम कवि की भाषा पर धोटा-

सा विचार कर लेना आवश्यक समझते हैं। यह तो

मर्व-विदिन है कि मनुष्य सामाजिक प्राणी होने के कारण अपने जीवन के हर्ष,

भय, आशा, निराशा आदि अनुभूतियों को दूसरों तक पहुँचाकर ही अपने

हृदय का भार हल्का हुआ समझता है और जिस साधन से वह यह कार्य करता

है, वह भाषा है। यद्यपि हम मानते हैं कि भाषा में भावों का संचारण एक

प्रेरण प्रपेक्षाकृत अधिक रहता है, तथापि भाषा को हम भावों की रूपरेखा-

मान की वाहिनी कहेंगे; क्योंकि हृदय के कितने ही भाव अत्यन्त सूक्ष्म तथा

अनन्त होते हैं, उन्हें पूर्णतः ठीक उसी तरह दूसरे के हृदय में उतारना

बड़ा कठिन काम होता है। जहाँ तक गम्भीर एवं कलात्मक भावों के प्रेरण

का सम्बन्ध है, उसमें साधारण भाषा पूर्णतया सक्षम नहीं होती। मनुष्य का

साधारण लोक-व्यवहार एवं उसकी दैनिक जीवन-चर्या का काम तो साधारण

भाषा से चल जाता है, परन्तु जहाँ उसकी सूक्ष्म अनुभूतियों एवं विविध भाव-

नामों की अभिव्यक्ति तथा जीवन के विविध सौन्दर्य या गूढ़ रहस्यों को प्रका-

शित करने की बात हो, वहाँ हमारी साधारण भाषा नितरां पगु रहती है।

यह काम तो एक अन्य ही प्रकार की भाषा का है, जिसे हम कवि की भाषा

कहते हैं। यह प्रपेक्षाकृत कलात्मक, सुपरिष्कृत, अभिव्यञ्जनात्मक और विशेष

प्रभावोत्पादक होती है। साहित्य-क्षेत्र में इसी भाषा का साम्राज्य रहता है

और इसी में साहित्य-सृजन होता है। इस तरह भाषा के दो रूप हुए—

साधारण और साहित्यिक। इतिहास इस बात का प्रमाण है कि साधारण

और साहित्यिक भाषाओं में सदा से अन्तर रहा है। इसमें सन्देह नहीं कि साधारण भाषा ही निखरकर अन्त में साहित्यिक रूप प्राप्त करती है, किन्तु जब यह साहित्यिक रूप प्राप्त कर लेती है तो इसका स्वतः स्थान दूसरी जन-भाषा से लेती है। किन्तु इतना अवश्य है कि जन-भाषा तथा साहित्यिक भाषा दोनों भिन्न होती हुई भी परस्पर-सापेक्ष रहती है। साहित्यिक भाषा का मूल रूप तो जनवाणी में ही निहित होता है और वही उसका प्रेरणा-स्रोत भी बनता है।

साहित्य कवि की वाणी में अभिव्यक्त मानव-जीवन की विविध अनुभूतियों एवं विचारों का सग्रह है। वह मनुष्य की आवश्यकताओं के अध्ययन और उनकी पूर्ति एवं सांस्कृतिक और नैतिक मानव-संस्कृति तथा जाति का कारण बनता है। यद्यपि मानव-जीवन सदा एक-जैसा नहीं रहता, इसलिए साहित्य में भी एकरूपता नहीं होती। मानव-जीवन का समष्टि-रूप समाज नाम से अभिहित होता है और समाज की विविध विचार-धाराओं एवं अनुभूतियों का समष्टि-रूप वाङ्मय ही साहित्य है। किन्तु हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि साहित्य में जहाँ मानव-जीवन के अनुभूतिपूर्ण सुन्दर चित्र उतारे जाते हैं, वहाँ सुन्दर होने के साथ-साथ उनका सत्य और सच्चि होना भी वाङ्मयीय है। साहित्य का काम केवल लोक-मनोरंजन नहीं है। वह प्रेमचन्द के अनुसार ऐसा होना चाहिए कि "जिसमें जीवन का सौन्दर्य हो, सृजन की आत्मा हो, जो हममें शक्ति, सपन और वेबनी पैदा करे, सुलाये नहीं।"^१

हम यह ध्याएँ कि साहित्य में मानव-हृदय के भावों की अभिव्यक्ति रहती है, किन्तु भावों से अभिप्रेत यहाँ वे भाव हैं, जो रमणीय, स्थिर एवं उच्च हों, साधारण नहीं। इसके अतिरिक्त भावों की अभिव्यक्ति के साधन का भी सरल, बनावट-रहित, निमित्त एवं प्रभावोत्पादक होना अपेक्षित है। उनके द्वारा भावों को ऐसे मार्मिक ढंग से रचना होता है कि वे प्रत्येक पाठक या श्रोता के हृत्पिण्ड को छूकर उसमें भी वैसा ही स्पन्दन, आन्दोलन एवं अनुभूति उत्पन्न कर दे जैसी कि साहित्यकार के हृदय में उत्पन्न हुई होती है। इसमें साहित्यकार और पाठक भाव-जगत् में एक साथ हो जाते हैं और दोनों का यह सहभाव (द्वयोः सहितयोः भावः) साहित्य नाम का व्युत्पत्ति-निमित्त है। इसे शास्त्रीय भाषा में हम 'साधारणीकरण' भी

यह सकते हैं। कुछ ऐसे भी आलोचक हैं जो साहित्य के कला-पक्ष को लेकर 'शब्दार्थो सहितौ काव्यम्' अर्थात् शब्द और अर्थ दोनों का साथ-साथ रहना साहित्य का व्युत्पत्ति-निमित्त कहते हैं। वैसे देखा जाय तो शब्द और अर्थ का अविनाभाव-सम्बन्ध के साथ-साथ रहना साधारणतः होता ही है, किन्तु यही—जैसा कि कुन्तक ने भी कहा है—साथ-साथ रहने से अभिप्रेत है शब्द और अर्थ की मनुलित रूप में मनोहारिणी स्थिति, न कि न्यूनातिरिक्त रूप में साधारण स्थिति।^१ इससे केवल शब्द-प्रधान अथवा केवल अर्थ-प्रधान रचनाएँ साहित्य के अन्तर्गत नहीं आ सकती। साहित्य की यह व्युत्पत्ति क्षीर-पक्षीय है, हमने भाव-पक्षीय दिखाई है। किन्तु सनुलित शब्दार्थों में ही अधिकतर भावार्थिक देखने में आता है, इसलिए दोनों व्युत्पत्तिपों में अधिक अन्तर नहीं है।

संस्कृत में साहित्य शब्द काव्य के पर्याय-रूप में प्रयुक्त हुआ मिलता है, किन्तु आजकल साहित्य एवं काव्य में कुछ अन्तर रखा जाने लगा है।

साहित्य का अर्थ व्यापक रूप में लेकर किसी भी प्रकार के लिखित वाङ्मय को उसके अन्तर्गत कर देते हैं, किन्तु साहित्य-सम्बन्धी इतना व्यापक दृष्टिकोण हमें उचित नहीं जँचता। मानव-समाज के ज्ञानवर्धक

विज्ञान-विषयक ग्रन्थों को साहित्य कहे कहा जाय। वास्तव में न्याय, गणित, ज्योतिष, वैद्यक आदि तो विज्ञान की वस्तुएँ हैं। मस्तिष्क की उपज होने से वे अर्थ-प्रधान हैं। साहित्य तो सागर की तरह कल्पना की बाध से उद्बलित मनोवेगों एवं भाव-तरंगों की स्थायी रस-राशि है। भाव-तरंगें दृश्य, श्रव्य, गन्ध, पद या ग्रन्थ जिम किसी भी प्रकार से प्रस्तुति होकर जो मृजल करती हैं, यही साहित्य है। इस तरह साहित्य और काव्य दोनों एक ही वस्तु हैं।

काव्य के दो पक्ष होने हैं—कला-पक्ष और भाव-पक्ष। इनके बिना काव्य का कोई अस्तित्व नहीं। कुछ विद्वान् कला-पक्ष पर बल देने हैं और कोई भाव-पक्ष पर। वास्तव में काव्य का रहस्य समझने

काव्य के दो पक्ष : के लिए उसके इन दोनों पहलुओं में भली भाँति परि-
कला और भाव चित होना आवश्यक है। हमारे प्राचीन आचार्यों ने इस विषय में गम्भीर विवेचन और मनन किया है।

काव्य के सम्बन्ध में अब तक चले हुए छः मुख्य सम्प्रदाय माने जाते हैं—

१. शब्दार्थो सहितौ काव्यम् अन्वयानतिरिक्तत्व-मनोहारिण्यथस्थितिः,
'वक्रोक्ति जीवित', १७, १७।

रस-सम्प्रदाय, अलंकार-सम्प्रदाय, रीति-सम्प्रदाय, ध्वनि-सम्प्रदाय, वक्रोक्ति-सम्प्रदाय और शीघ्रवृत्त्य-सम्प्रदाय । इनमें से रस तथा ध्वनि वाले भाव-पक्ष के समर्थक हैं और उसमें ही काव्य का मूल-तत्त्व अथवा जीवातु निहित मानने है । अलंकारवादी तथा रीतिवादी कला-पक्ष के पोषक हैं और काव्य-शरीर के सँवारने पर ही अधिक बल देते हैं । शीघ्रवृत्त्य और वक्रोक्तिवादी प्रायः दोनों पक्षों के समन्वय पर चलते हैं । वास्तव में देखा जाय तो भाव-पक्ष काव्य का आत्म-तत्त्व है तथा कला-पक्ष शरीर-तत्त्व । अकेली आत्मा बिना शरीर के निर्विकार एवं निष्क्रिय रहती है । इसी तरह आत्मारहित शरीर भी शव से भिन्न कुछ नहीं । अतएव जिन प्रकार शरीर को प्राप्त करके ही जीवात्मा क्रियाशील बनकर जीवन की अनुभूति करने लगती है, ठीक उसी प्रकार काव्य-शरीर में भाव-रूपी आत्मा के अन्तःप्रविष्ट होते ही काव्य-कला जी उठती है । महाकवि बालिदास ने भी 'यावथांखिय सम्पृक्तौ' कहकर शिव-पार्वती की तरह शब्द और अर्थ का परस्पर अविनाभाव-समन्वय स्पष्ट करते हुए भाव और कला दोनों पक्षों के समन्वय को महत्त्व दिया और स्वयं भी अपनी रचनाओं को इसी मार्ग पर ले गए ।

हम पीछे कह आए हैं कि साहित्य अथवा काव्य की भाषा जन-भाषा की अपेक्षा अन्य हो हुमा करती है । उसमें कुछ शब्द की, कुछ अर्थ की और कुछ भाव की ऐसी अन्यता—विलक्षणता—रहनी है काव्य-भाषा में शब्द और कि उसके पढ़ने और सुनते ही प्रत्येक सहृदय लोगों-अर्थ की अन्यता तर ध्यानन्द में आत्म-विभोर हो उठता है । इन बातों को हम एक संस्कृत और एक हिन्दी का उदाहरण देकर स्पष्ट करना चाहते हैं । विद्वानों और कवियों को अपनी अपार धन-राशि सुनाने वाले राजा भोज के आगे एक दिन कोई भूम से पीडित ब्राह्मण आकर पुकार करता है .

भोजनं देहि मे राजन्, भूत-सूय-समन्वितम् ।^१

हम पर राजा का हृदय जरा भी नहीं पसीजता और वे उसको कुछ भी देने को तैयार नहीं होते । किन्तु सुनते हैं कि बालिदास को ब्राह्मण पर दया आ जाती है और वे उसकी तरफ से भट दूमरा स्वीकार्य यो पूरा कर देते हैं :

१. 'रघुवंश', १।१ ।

२. महाराज, भोजन मुझे दीजिएगा
दाल और धो उसके मे हों ।

माहिणं च शरच्चन्द्र-चन्द्रिका-धवलं दधि ।^१

अब मुनने ही राजा का हृदय गद्गद हो उठता है और वे ब्राह्मण का दारिद्र्य सदा के लिए धी देने हैं। कारण स्पष्ट है। ब्राह्मण की भाषा में वह विलक्षणता एवं प्रभावोत्पादकता नहीं पाई जाती जो कालिदास की भाषा में है। दूसरा उदाहरण हिन्दी का लीजिए, जिसमें भाषा के साथ-साथ अर्थ और भाव की भी अन्यता है। जयपुर-नरेश जयसिंह अपनी किसी अप्राप्त-प्रीतिवादी रानी के प्रेम में इतने अधिक आसक्त हैं कि वे राज-पाट तक की भी मुध-मुध सों बैठने हैं। बड़े-बड़े राजनीति-निपुण मन्त्रियों का कहना-बहाना भी अरण्य-रोदन मिड होता है। किन्तु राज-नवि बिहारी का एक ही दोहा राजा पर ऐसा मन्त्र फेरता है कि तत्काल उनकी आँखें खुल जाती हैं और वे राज-कार्य के सिंहासन पर आ बैठते हैं। वह प्रसिद्ध दोहा यह है :

नहि पराग, नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि वात ।

धली बली ही ते बँध्यो, आगे कौन हवाल ॥^२

जयसिंह शर्मा के शब्दों में—“विषयासक्त मित्र के भावी अनर्थ की चिन्ता से व्याकुल सुदृग्जन की चिन्तोक्ति का क्या ही सुन्दर चित्र है। कहने वाले की एगान्न-हितैषिणा, परिणाम-दक्षिता, विषयासक्त मित्र के उद्धार की गम्भीर चिन्ता के भाव हमसे अच्छे ढंग से किसी प्रकार भी प्रकट नहीं किये जा सकते ॥”^३

शब्द और अर्थ एवं उनके द्वारा भाव के उपस्थापन-प्रकार की यह विलक्षणता ही काव्यत्व-निर्माण करनी है। इस सम्बन्ध में भाषाई द्वारा उठाये गए निम्नलिखित प्रश्नोत्तर हमारी बात की विलंबत स्पष्ट कर देने हैं :

गतोऽस्तमसो भातीशुः यान्ति वासाय पक्षिणः ।

इत्येवमादिकं काव्यम् ? 'वातमिता प्रवक्षते' ॥^४

१. शरच्चन्द्र की चन्द्रिका-सा चमकता

वही भी धवल हो माहिण का मधे का ।

२. 'बिहारी-रत्नाकर', दो० ३८ ।

३. 'बिहारी सतसई', पृ० ३७ ।

४. 'काव्यालंकार', २।८७ ।

‘सूरज गया, चन्द्रमा चमका

बिहग बसेरों को जाते हैं ।’

क्या यह ‘बिता’ कहलायेगी ?

नहीं, ‘वातचित’ कहलायेगी ।

इतिवृत्त में वस्तुओं का यथान्वय वर्णन रहता है। उसमें न कोई कल्पना होती है, न कोई भावोद्बोध। यही कारण है कि वस्तु-स्वरूप का ज्ञान करा देने वाले इतिहास, व्याकरण, विज्ञान, अर्थशास्त्र आदि काव्य-कोटि में नहीं आते। ध्वनिपार आनन्दवर्धन ने तो स्पष्ट कह दिया है—“इतिवृत्त-मात्र का निर्वह कर देने से कवि का प्रयोजन सिद्ध नहीं होता। वह तो इतिहास में ही सिद्ध हुआ रहता है।”^१ इससे मानना पड़ेगा कि भाषारणत प्रमुख शब्दों और अर्थों की अपेक्षा काव्य के शब्दों और अर्थों में कुछ अन्यता ही रहनी है, जिससे काव्य काव्य बनता है।

संस्कृत में काव्य-शास्त्र-सम्बन्धी कई सम्प्रदाय हुए हैं। कहना न होगा कि काव्य का रहस्य समझने के लिए तत्सम्बन्धी सम्प्रदायों के विविध सिद्धांतों से परिचित होना आवश्यक है, क्योंकि हिन्दी-काव्य काव्य एवं भामह और की पृष्ठभित्तियाँ उन्हीं पर खड़ी हुई हैं। अतएव उन दण्डी की प्रतिशयोक्ति, पर एक विहगम दृष्टि डालना अप्राप्तगिक न होगा। व्योक्ति और काव्य-शास्त्र के इतिहास में भामह अलंकार-सम्प्रदाय स्वभावोक्ति के प्रवर्तक माने जाते हैं। उन्होंने ‘लोकान्तरागत-गोचर’^२ उक्ति को काव्य का मूल तत्त्व माना है और ‘लोकान्तरागत-गोचर’ उक्ति साधारण लौकिक उक्ति में सर्वथा अन्य ही हुआ करती है, यह हम बता आए हैं। बाद की भाषा ने इसी काव्य-तत्त्व को ‘प्रतिशयोक्ति’ और ‘व्योक्ति’ इन दो नामों में अभिहित किया है। इनके इस प्रतिशयोक्ति अथवा व्योक्ति के भीतर जो भी शब्द और अर्थगत सौन्दर्य एवं उसके शोभावर्धक उपादान हैं, वे सभी आ जाते हैं। इस तरह इनके मत में व्योक्ति अलंकार-सामान्य का नाम है, जो काव्य का सर्वस्व है। भामह के बाद दण्डी का युग आया। उन्होंने भामह-सम्मत शब्द-गन और अर्थ-गत दोनों प्रकार के अलंकारों को तो माना है, किन्तु काव्य के शोभा-कारक धर्मों के रूप में, न कि बाह्य उपकरणों के रूप में।^३ इस तरह इनके विचारानुसार अलंकार धर्म होने के कारण आन्तरिक बन्नु हुई, बाह्यतुल्य नहीं, जैसे कि

१. नहि कयेरिति वृत्त-निर्वहणेन किंचिन् प्रयोजनम्, इतिहासादेव तन्निष्ठः।

‘द्वयानुक्त’, ३।१४

२. निमित्ततो वचो यत् लोकान्तरागत-गोचरम्।

अन्यनेतिशयोक्ति तामलकारतया यथा ॥

‘काव्यालंकार’, २।८१

३. काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रवक्षते, ‘काव्यादर्श’, २।१।

मभी धर्म हुआ करते हैं। दण्डी ने काव्योक्ति को सामान्यतः दो उक्तियों में विभक्त किया है—स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति^१। स्वभावोक्ति से अभिप्रेत यथावदस्तु-वर्णन अर्थात् वार्ता न होकर 'चारु यथावदस्तु-वर्णन'^२ है। इसी को महाकवि बाण ने अपने 'हर्षचरित' में 'जाति' शब्द से अभिहित किया है। दण्डी ने स्वभावोक्ति के भीतर जानि, गुण, क्रिया और द्रव्य—ये चार वस्तुएँ गिनाई हैं और वक्रोक्ति के भीतर बहुत-से अर्थालंकार। इन्होंने रम की सत्ता तो मानी है, किन्तु वक्रोक्ति के अन्तर्गत रसवदादि अलंकार के रूप में ही, पृथक् नहीं। इस प्रकार दण्डी भी सिद्धान्ततः अलंकार-सम्प्रदाय के ही अनुयायी रहे।

नवीं शताब्दी में रीति-सिद्धान्त को नीव रखकर आचार्य वामन ने काव्य का एक नया ही सम्प्रदाय चनाया। इनके मत में "रीति ही काव्य की आत्मा है"^३ और इनका स्वरूप है 'विशिष्ट पद-काव्य और वामन रचना' अर्थात् सौली। अलङ्कृत शब्दार्थ काव्य का ही रीति शरीर-भाग है। आत्मा शरीर से भिन्न होती है। रीति के इन्होंने तीन भेद किये—वैदर्भी, गौडी और पाचाली; और इनमें वैदर्भी को ग्राह्य माना। हमारे विचार से रीति पद-रचना-मात्र है, अतः रीतिवाद भी कला-पक्षीय है।

वामन के बाद आचार्य आनन्दवर्धन ने काव्य-क्षेत्र में पदार्पण किया और ध्वनि ही काव्य की आत्मा है^४, यह डिडिम पीटा। ध्वनि की व्याख्या इन्होंने वाचक-रूप शब्द और वाच्य-रूप अर्थ में प्रका-काव्य और आनन्दवर्धन शिष्ट होने वाला 'अर्थ ही अर्थ' की है। इसे 'प्रतीय-की ध्वनि मान' अर्थ भी कहा जाता है और उन्हीं के शब्दों में "यह महाकवियों की वाणियों में साधारण शब्दार्थ में भिन्न से भासित होता है, जैसा कि अगनाथों में प्रसिद्ध मुक्त, नेत्र

१. भिन्नं द्विधा स्वभावोक्तिः वक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम् । 'काव्यादर्श' २।१३ ।

२. स्वभावोक्तिरसौ चारु यथावदस्तु वर्णनम् । विद्यानाथ राघवन् द्वारा अपने 'Some Concepts Of Alankar Shastra' पृ० ६३ में उद्धृत ।

३. रीतिरात्मा काव्यस्य, 'काव्यालंकारसूत्रवृत्ति' १।२।६ ।

विशिष्टा पदरचना रीतिः, यही, १।२।७ ।

४. काव्यस्यात्मा ध्वनिः, 'ध्वन्यालोक', १।१ ।

भादि श्रवणबोध से मिला उनका लावण्य" ।^१ रस पदार्थ भी इसी ध्वनि का भेद-विशेष है और यही काव्य-जला की आत्मा श्रवण हृदय-पथ है । आनन्दवर्धन का यह ध्वनिवाद परवर्ती अभिनव गुप्त, मम्मट, विश्वनाथ आदि आचार्यों द्वारा मान्य होता हुआ अब तक यथावत् चला आ रहा है, यद्यपि बीच में कलावादियों ने कुन्तक के मुर से इसके विरुद्ध स्वर एक बार अवश्य उठाया है ।

यद्यपि काव्य-तत्त्व के रूप में व्यङ्ग्योक्ति का उत्पन्न पहले से ही होता आ रहा था, किन्तु कुन्तक की व्यङ्ग्योक्ति भावह से भिन्न है । इन्होंने व्यङ्ग्योक्ति

को काव्य-जीवित मानकर अपने व्यङ्ग्योक्तिवाद द्वारा

काव्य और कुन्तक

की व्यङ्ग्योक्ति

काव्य को एक नया ही मोड़ दिया है । उनकी व्यङ्ग्योक्ति वाला 'वक्त्र' शब्दकोष में बताये गए एवं प्रचलित अर्थ में कुछ भिन्न ही अर्थ में प्रयुक्त हुआ है । इन सम्बन्ध में कुन्तक स्वयं ही प्रश्न उठाते हैं, व्यङ्ग्योक्ति क्या है, और क्या इसका उत्तर भी देने है, 'साधारण प्रतिपादन से अन्य विधि ही प्रतिपादन शैली' ।^२ क्रोचे का अभिव्यञ्जनावाद भी कुछ-कुछ कुन्तक की व्यङ्ग्योक्ति में मिलता-जुलता है, क्योंकि इसमें भी काव्य में साधारण शैली की अपेक्षा अन्य प्रति-

पादन शैली ही विवक्षित रहती है । जैसे देखा जाय तो 'वक्त्रता' अर्थ-परक ही होती है, जैसा कि हम पीछे बिहारी के दोहे में देखा आए हैं और व्यापावाद में भी देखते हैं । किन्तु कुन्तक ने भावह और दृष्टी से प्रोत्साहन पाकर इसे इतना व्यापक रूप दे दिया कि वह शब्द और अर्थ के अतिरिक्त क्या वार्ण, क्या शब्द, क्या रस और क्या अन्य, सभी का अन्तर्भूत कर बैठे । वास्तव में जैसा कि हम कह आए हैं और डॉ० नगेन्द्र ने भी स्वीकार किया है, "कुन्तक का व्यङ्ग्योक्तिवाद आनन्दवर्धन द्वारा प्रचलित ध्वनिवाद के विरुद्ध कलापक्षवादियों की ओर से एक प्रतिनिधा-मान है ।"^३ यही कारण है कि वार्ण, पद और पदार्पादि-गन ध्वनि के अनुकरण पर ही कुन्तक ने अपनी व्यङ्ग्योक्ति को भी धनुष की तरह इतना लम्बा खींच-तानकर ध्वनिवाद की छाती पर प्रबल प्रहार किया । बाद के साहित्य-शास्त्रियों ने इन बात का अनुभव किया और व्यङ्ग्योक्ति को अल-फ़ारी के बीच एक स्थान पर बिठा दिया, जिसकी कि वह अधिनारिणी थी । अथ

१. प्रतीयमानं पुनरन्यदेव यस्त्वस्ति वारणोपु महावयोनाम् ।

यस्त्वप्रतिष्ठावयवातिरिक्तं विभाति सावर्ण्यमिन्द्रागनाम् ॥ 'ध्वन्यालोक', ११४।

२. 'कोऽसौ व्यङ्ग्योक्तिः' ? 'प्रतिष्ठाभिधानं व्यतिरेकिणी विधिप्रवाभिधा ।'
'व्यङ्ग्योक्ति जीवित', १११०।

३. 'हिन्दी व्यङ्ग्योक्ति की भूमिका', पृष्ठ १६१ ।

काव्य-शास्त्र में वक्रोक्ति एवं अलंकार-मात्र रह गई है ।

भोज ने दंडी की स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति को अपनाते हुए भी उनकी तरह रस को वक्रोक्ति के अन्तर्गत न मानकर स्वतन्त्र स्थान दिया है । इन्होंने

काव्योक्ति को वक्रोक्ति, स्वभावोक्ति और रसोक्ति^१

काव्य और भोज की इन तीन विधाओं में विभक्त किया और रसोक्ति को वक्रोक्ति, स्वभावोक्ति भूषण्य स्थान दिया । भोज ने इन तीनों की व्याख्या

और रसोक्ति अपने 'शृंगार-प्रकाश' में यों की है—“उपमादि अल-

कारों की प्रधानता में वक्रोक्ति, गुणों की प्रधानता में

स्वभावोक्ति, और विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी भाव के संयोग से रस-निष्पत्ति में रसोक्ति होती है ।^२ वास्तव में भोजराज ने स्वभावोक्ति में बाह्य जगत्

का सौन्दर्य और रसोक्ति में अन्तर्जगत् का सौन्दर्य लेकर कल्पनामयी वक्रोक्ति की सहायता से काव्य-निर्माण का मार्ग बताते हुए अपने पूर्ववर्ती सभी काव्य-सम्बन्धी दृष्टिकोणों के समन्वय का प्रयत्न किया है और अच्छा प्रयत्न किया है ।

उपर्युक्त काव्य-सिद्धान्तों के संकेत से विदित होता है कि स्वभावोक्ति, वक्रोक्ति, रसोक्ति अथवा अन्य उक्ति किसी भी माध्यम से सर्वत्र ही आचार्यों ने

साधारण लौकिक प्रकार से भिन्न कुछ अन्य ही प्रकार

काव्य और अर्थोक्ति से की जाने वाली जीवन की अभिव्यक्ति काव्य में मानी है । हम देखते हैं कि काव्य के कला-पक्ष-रूप

मन्द और अर्थ अन्य ही हुआ करते हैं । कुन्तक ने अपनी वक्रोक्ति में 'वक्रा' का अर्थ 'व्यतिरेकिणी' अर्थात् 'अन्य' किया है । ध्वनिवादियों की ध्वनि भी 'प्रतीय-

मानं पुनरुद्भवे' अर्थात् अन्य ही होती है । रसवादियों का रस भी सभी लौकिक पदार्थों से अन्य ही माना गया है । इस तरह वक्रोक्ति पर अतन्त्र रहने पर भी

काव्य के क्या कलापक्षीय और क्या भावपक्षीय सभी निर्माणक तत्त्वों में 'अन्यता' सर्वसम्मत ही है । किन्तु इतने व्यापक महत्त्व वाली अर्थोक्ति की

और प्राचीन साहित्यकारों का ध्यान नहीं गया, यह एक आश्चर्य की बात है । पूर्वोक्त सभी काव्य-संप्रदायों का अध्ययन करके यदि हम यह कहें कि 'सैषा सर्वगतान्योक्तिः किं नाव्यमनया विना', तो भला इसमें क्या दोष हो सकता है ?

नाट्यशास्त्रकार भरत मुनि ने अवश्य अर्थोक्ति की ओर संकेत किया है ।

१. वक्रोक्तिश्च रसोक्तिश्च स्वभावोक्तिश्च वाङ्मयम् ।

सर्वाभु प्राहिणौ तामु रसोक्तिं प्रतिजानते ॥ 'सरस्वती कंठाभरण,' ५।८ ।

२. तत्रोपमालंकार-प्राधान्ये वक्रोक्तिः सोऽपि गुण-प्राधान्ये स्वभावोक्तिः,

विभावाऽनुभावव्यभिचारिसंयोगाद् रसनिष्पत्तौ रसोक्तिः । २।११ ।

उन्होंने अलंकारों के अतिरिक्त नाट्य और काव्य के ३६ 'लक्षणों'—निर्मापक तत्वों—को गिना है। उनमें एक 'मनोरथ' भी है, जिसकी व्याख्या उन्होंने इस प्रकार की है—'हृदय-स्थित किसी गूढ़ अर्थ के बोधक भाव का अन्यापदेशो द्वारा कथन'।^१ यहाँ 'अन्यापदेश' शब्द विशेष विचारणीय है, क्योंकि बाद के संस्कृत-साहित्य में अन्यापदेश ही अन्योक्ति के पर्याय-रूप में व्यवहृत हुआ मिलता है। भट्ट भल्लट का 'अन्यापदेश शतक' तथा नीलकण्ठ दीक्षित आदि के 'अन्यापदेश' प्रसिद्ध हैं। इस तरह भरत के नाट्य-शास्त्र में अन्यापदेश नाम से अन्योक्ति की सत्ता निस्सन्देह स्वीकार की गई है। साथ ही भरत के अन्यापदेश की अलंकारों में निम्न 'लक्षणों' के अन्तर्गत करने से यह बात भी स्पष्ट हो जाती है कि वे अन्यापदेश को काव्य का आन्तरिक धर्म अर्थात् मूल तत्त्व मानते थे, प्रागल्भिक अलंकार-वस्तु नहीं, यद्यपि भरत-कथित 'लक्षणों' पर परवर्ती साहित्य-ममीक्षकों में अवश्य यह विवाद चलता ही रहा कि इन्हें काव्य के स्वरूप-निर्मापक आन्तरिक तत्त्व माना जाय या बाह्य-माध्यमभूत अलंकार-मात्र। हम अन्योक्ति को काव्य के एक व्यापक तत्त्व के रूप में लेंगे और इसे अलंकार भी मानेंगे, पैली (पद्यति) भी मानेंगे, और ध्वनि भी मानेंगे।

अन्यापदेश या अन्योक्ति में अप्रस्तुत अथवा प्रतीक द्वारा ही प्रस्तुत वा प्रतिपादन होना है और प्रस्तुत सदा व्यंग्य रहता है। काव्य में प्रस्तुत की इस स्थिति को भामह ने अप्रस्तुत-प्रशंसा अलंकार का एक अन्योक्ति अलंकार भेद माना है, और दण्डी ने समासोक्ति। मम्मट आदि ने भामह का ही अनुसरण किया। सबसे प्रथम श्रुट (नवम शताब्दी) ही ऐसे आचार्य निकले, जिन्होंने इसे 'अन्योक्ति' का नाम देकर अलंकारों में स्वतन्त्र स्थान दिया है। बाद में शत्रु गण ने 'अन्योक्ति-मुक्तालता' लिखकर इसी नाम को चलता रखा। विन्तु कुछ समय के लिए मैग्नी के नाम में विराट् के घर में गई हुई शीपदी की तरह अन्योक्ति भी अपना नाम मिटाकर फिर अप्रस्तुत-प्रशंसा के यहाँ अज्ञानयाम में चली गई। उसका भाष्योदय तो तब हुआ, जब प्राचार्य केशवदाम ने हिन्दी-काव्य-शास्त्र की नींव रखी और अन्योक्ति को अलंकारों में स्वतन्त्र गौरवपूर्ण स्थान दिया। तब से हिन्दी-साहित्य में इसका गौरव यथावत् चला आ रहा है। निगुण भक्तिवाद, रहस्यवाद और छानावाद ने तो इसे मानो चार चाँद लगा दिए। हिन्दी-क्षेत्र में

१. काव्य-व्याप्तु कर्तव्याः पट्विशस्तशालान्विताः। 'नाट्य-शास्त्र', १६।१६२।

२. हृदयस्थस्य भावस्य गूढार्थस्य विभावयम्।

अन्यापदेशः कथनं मनोरथ इति स्मृतः ॥ यही, १७।३६।

इसका उत्कर्ष इतना बढ़ गया है कि यह अब अलंकार की इकाई न रहकर अलंकारों का एक वर्ग ही बन गई है, जिसका विवेचन हम आगे करेंगे। यहाँ इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि अन्योक्ति संस्कृत और हिन्दी-साहित्य में व्यवहारतः प्राचीन वैदिक काल से चना आता हुआ एक महत्त्वपूर्ण अलंकार है। हम देखते हैं कि अन्य अलंकारों की तरह अन्योक्ति का यथ-तत्त्व स्पष्ट प्रयोग ही नहीं हुआ, प्रत्युत इस पर स्वतन्त्र ग्रन्थों तक की रचना हुई है। संस्कृत के प्रसिद्ध कवि पण्डितराज जगन्नाथ का 'भामिनी-विलास' तथा हिन्दी के प्रसिद्ध कवि दीनदयाल गिरि का 'अन्योक्ति-वत्सद्वय' निरने अन्योक्ति-काव्य है, जो साहित्य की निधि माने जाते हैं। वस्तुतः अप्रस्तुत-विधान को लेकर चलने वाले उपमा आदि साम्यमूलक अलंकारों के क्रमिक विकास में अन्योक्ति चरम प्रकृति की स्थिति है। इसमें उन सबकी परिनिष्ठा होती है। यही कारण है कि साहित्य में अन्य अलंकारों की अपेक्षा अन्योक्ति का इतना अधिक महत्त्व है। आप मूर्य, चन्द्र, समुद्र, हंस, कमल, कोयल आदि प्रकृति के सद उपकरणों को प्रयोज्य, इसके विपरीत जुगनू, नाना, कीट, कीड़ा, कुत्ता आदि असद उपकरणों को प्रतीक बनाकर परोक्ष-रूप में प्रस्तुत किसी व्यक्ति के गुण-दोषों को, कुलीनता-अकुलीनता को अथवा स्तुति-निन्दा को अभिव्यक्त कर सकते हैं, किसी का मनोविनोद कर सकते हैं, किसी की हँसी उड़ा सकते हैं, किसी पर फव्वारी या विद्रुप बम सकते हैं, किसी पर दिन की भ्रमण निवास सकते हैं, किसी को नैतिक शिक्षा देकर सत्य पर सा सकते हैं, और क्या कुछ नहीं कर सकते ! जीवन के विविध पहलुओं की इस तरह अप्रस्तुतमुक्तेन पूरी-पूरी व्याख्या करना अन्योक्ति का ही काम है और इसी ने इस अलंकार की इतनी उपादेयता भी बढ़ाई।

अन्योक्ति एक अलंकार है, यह बात बहुत पहले से चली आ रही है, इसीलिए सभी ने इसको अलंकार रूप में देखा और लिया। अलंकारों के सम्बन्ध में हम देखते हैं कि वे किसी पद्य में प्रयुक्त होकर कवि के मनोगत भाव को या किसी वस्तु के सौन्दर्य को उत्तेजित एवं पाठकों के हृत्पटल में अच्छी तरह अंकित करके वही समाप्त हो जाते हैं, उनसे आगे नहीं जाते, किन्तु अन्योक्ति ही एक ऐसा अलंकार है कि जो कभी-कभी पद्य-विशेष में ही समाप्त न होकर पद्यों, गंदर्बों या प्रकरणों में काफी दूर तक सतत चलता ही रहता है, यही तब कि कभी-कभी वह मारे ही अन्य में द्या जाता है। इस तरह वहाँ तो अन्योक्ति कवि की एक प्रकार की सती ही बन जाती है और वह अपने प्रस्तुतों

को छिपा हुआ ही रखकर प्रतीकों और संकेतों द्वारा उनको अभिव्यक्त करता है जैसा कि हम रहस्यवाद-ध्यानावाद में हुआ पाते हैं। शुक्लजी ने इसका उल्लेख 'अन्योक्ति-पद्धति' नाम से किया है। पद्धति से अभिप्राय अन्योक्ति का मुक्तक रूप में प्रयोग न होकर व्यापक रूप में प्रयोग होने से है। अंग्रेजी में इसे एलिगरी (Allegory) कहते हैं। चरित्रचित्र की 'पिल्ग्रिम्स प्रोग्रेस' (Pilgrim's Progress) आदि रचनाएँ इसी पद्धति में लिखी हुई हैं। हमारे यहाँ सस्कृत और हिन्दी दोनों साहित्यों में अन्योक्ति-पद्धति में लिखे हुए कितने ही ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं। भागवत का पुरजनोंपास्यान भगवान् कृष्ण को मधुप के प्रतीक में चित्रित करके चलता है, जो बाद को मूर-साहित्य के अमर-गीत में खूब विकसित हुआ। 'भवाटवी' आदि अनेक उपाध्याय भी इसी जाति के हैं। जामसी का 'पद्मावत' अन्योक्ति-पद्धति की रचना है, जिसमें लौकिक वृत्त को अध्यात्म पक्ष की ओर भी लगाकर द्विमुखी कथा चलाई गई है। यही ध्यान प्रसादजी की 'कामायनी' में भी है। काव्यों के अतिरिक्त कितने ही नाटक भी अन्योक्ति-पद्धति के मिलते हैं, जैसे सस्कृत में कृष्ण मिथ का 'प्रबोधचन्द्रोदय', जिसका एक प्रकः भारतेन्दु ने 'पासण्ड-विडम्बन' नाम से अमूर्दित किया। प्रसाद की 'कामना', पन्त की 'ज्योत्स्ना', भगवतीप्रसाद वाजपेयी की 'छलना' आदि नाटक अन्योक्ति-पद्धति की ही देन हैं। यह पद्धति इतनी महत्वपूर्ण समझी गई कि काव्य-नाटक के अतिरिक्त गद्य-साहित्य में भी इसका प्रयोग होने लगा। इसके अनुकरण पर रचा हुआ हिन्दी और संस्कृत का सारा जन्तु-कथा-साहित्य इसी पद्धति पर आधारित है। 'पंचतन्त्र' तथा 'हितोपदेश' में करटक, दमनक आदि पशु तथा लघुपतनक आदि पक्षी मनुष्य के प्रतीक हैं। इन कहानियों में पशु-पक्षियों को प्रतीक बनाकर मानव-जीवन की नैतिक समस्याओं का विद्वेपण किया गया है, किन्तु इन जन्तु-कथाओं में एलिगरी अपने छोटे रूप में ही है, 'पद्मावत' आदि की तरह विनाल रूप में नहीं। एलिगरी के यही छोटे रूप अंग्रेजी में पैरेबल (Parable), फेबल (Fable) अथवा मोटिफ (Motif) कहलाते हैं।

अन्योक्ति के उपर्युक्त अलंकार और पद्धति के रूप काव्य के कला-पक्ष से सम्बन्धित हैं, किन्तु उसका एक तीसरा रूप भी है, जिसे हम ध्वनि कहेंगे, और जो काव्य के भाव-पक्ष के अन्तर्गत आता है। अन्योक्ति ध्वनि पूर्व-निर्दिष्ट काव्य के सम्पदाओं में से आनन्दवर्धन का ध्वनिवाद काव्य का भाव-पक्ष कहलाता है। इसी में

१. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० ८०६-११, सं० १९६७।

काव्य की आत्मा रहती है। वह रागात्मक होती है, और उसे ही उद्बुद्ध करता हुआ नवि अपने पाठकों को रसमग्न करता है। अलंकारवादी भयवा रीतिवादी काव्य के इस तत्त्व से परिचित नहीं थे ऐसी बात नहीं, किन्तु उन्होंने इसे महत्त्व न देकर अलंकारों के अन्तर्गत कर दिया और 'रसवत्' अलंकार नाम से व्यवहृत करने लगे। काव्य-क्षेत्र में अलंकारवादियों की यह घाँघली अधिक समय तक न चले सकी। मम्मट, विश्वनाथ तथा पण्डितराज जगन्नाथ आदि महार्षियों ने उन्हें बुरी तरह परास्त करके काव्य के शरीर में रस की प्राण-प्रतिष्ठा की। बात भी उचित ही है। शरीर को आप जितना ही अलङ्कृत क्यों न करें, बिना प्राण के वह केवल शव-शृङ्गार ही कहलाएगा। वास्तव में काव्य-पुरुष के हृदय की घड़कनें तो रस और ध्वनि ही होती हैं। यही कारण है कि पण्डितराज ने ऐसे काव्य को 'उत्तमोत्तम' कहा है। वर्तमान युग में अरब रस और ध्वनि का ही प्राधान्य है। रस और ध्वनि दोनों परस्पर सापेक्ष हैं; सापेक्ष ही नहीं एक ही तत्त्व की दो अवस्थाएँ हैं। ध्वनि यदि अग्न्य—प्रतीयमान—अर्थ है तो रस उसमें स्थित अलौकिक आनन्द। ये दोनों परस्पर ऐसे अभिन्न हैं जैसे जल और जल में रहने वाली शीतलता। ध्वनि का चरम लक्ष्य रस-परिपाक है। हमें यह देखना है कि अन्योक्ति में ये दोनों तत्त्व समा-विष्ट हैं या नहीं। हम पीछे दिखा आए हैं कि अन्योक्ति में नवि प्रवृत्ति के किसी उपकरण या दृश्यमान जगत् के किसी घटना-व्यापार को प्रतीक बनाकर उसके माध्यम से हृदयस्थ किसी प्रस्तुत लौकिक या अलौकिक वस्तु, सिद्धान्त अथवा व्यापार-मर्मणि का बोध कराता है। इस तरह अन्योक्ति का मारा प्रमग सीधा अभिव्यक्त न होकर प्रतिबिम्ब-रूप से अभिव्यक्त होता है। किन्तु अन्योक्ति अभिव्यज्यमान एक ही अर्थ को बनावर वहीं समाप्त हो जाती हो, यह बात नहीं। ध्वनि के 'अनुरणन' की तरह इसकी चोट भी लम्बी और गहरी होती है, जो व्यंग्य-परम्परा के साथ-साथ भाव-जगत् को आन्दोलित करती हुई चली जाती है। अन्योक्ति को एक तरह से आधुनिक आणविक अस्त्र समझिए। हम देखने हैं कि अणु-अस्त्र स्फोट-पर-स्फोट करके मार करता हुआ चलता रहता है। यही हाल अन्योक्ति का भी है। वह भी प्रतीक से वस्तु को अभिव्यक्त करके अर्थ के उपरान्त अर्थ को ध्वनित करती हुई अन्त में रस-नागर में नीन होती है। यह बात प्रायः सभी अन्योक्तियों में देखी जाती है, चाहे वे अनुरणन-रूप हों या पङ्क्ति-रूप में। अन्योक्ति का यह तृतीय रूप—

१. अभिनय गुप्त—अचेतन शव-शरीरं कुण्डलाशुपेनमपि न भाति, अलंकार-स्थाभावात्, 'ध्वन्यालोकलोचन', पृ० ७५।

ध्वनि-रूप—पृथक् दिखाने में हमारा यह अभिप्राय कदापि नहीं कि यह अलंकार और पद्यति-रूप अन्योक्तियों में नहीं होता है। पद्यति-रूप में तो ध्वनि और रस-तत्त्व बहुत ही अधिक मात्रा में होते हैं। निस्सन्देह कुछ अन्योक्तियाँ ऐसी भी होती हैं, जिनमें रस-व्यञ्जना तो नहीं रहती, किन्तु वे नैतिक उपदेश या सिद्धान्त-प्रतिपादन द्वारा विचार-पथ को उत्तेजित करती हुई चमत्कार-मात्र ही दिखाती हैं, हृत्पिण्ड को नहीं हिलाती। संस्कृत के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' आदि सिद्धान्त-परक नाटक, सन्त कवियों की उलटवासियाँ तथा सभी प्रकार की पहेलियाँ इसी जाति की अन्योक्तियाँ हैं। इन्हें निर्विवाद रूप से हम शुद्ध अलंकार की कोटि में ही रखेंगे और उन्हें काव्य न कहकर काव्याभास कहेंगे। किन्तु इसके विपरीत रागात्मक तत्त्व से स्पन्दित और स्पन्दित अन्योक्तियाँ ध्वनि-रूप ही होंगी। छायावाद और रहस्यवाद की मृदुल मधुर गीतिकाएँ तथा सूफी कवियों की अध्यात्मपरक रोमांचक प्रेम-कथाएँ इसी जाति की हैं। अन्योक्ति के इन सभी पहलुओं का हमें इस ग्रन्थ में विस्तृत विवेचन और उपपादन करना है।

२ : अन्योक्ति : स्वरूप और महत्त्व

हम अन्योक्ति की सामान्य रूप-रेखा तथा उसके विभिन्न रूपों की ओर संकेत कर आए हैं। उन सब का विस्तृत विवेचन करने से पहले यह आवश्यक प्रतीत होता है कि सर्वप्रथम अन्योक्ति के स्वरूप तथा अप्रस्तुत विधान उसके महत्त्व पर विचार किया जाए। हम देख आए हैं कि काव्य की उक्ति साधारण उक्ति की प्रेरणा ग्रहण ही द्वारा करती है, चाहे वह शब्द की हो, अर्थ की हो, अथवा भाव की हो। उक्ति का अर्थ भी यहाँ वाक्यार्थ-अभिधान तक ही सीमित नहीं है, प्रत्युत इसमें लक्षणा और व्यंजना द्वारा अर्थ-प्रतिपादन भी रहता है। वक्रोक्ति, समा-सोक्ति आदि में साहित्य के व्याख्याताओं ने उक्ति का अर्थ व्याख्यबोधन-परक ही लिया है। अर्थ-क्षेत्र में 'अन्य' शब्द से यद्यपि सामान्यतः 'उपमान' लिया जाता है, तथापि इसके अधुनातन अर्थ में प्रतीक और संकेत को भी सम्मिलित किया जाने लगा है। उपमान को अप्रस्तुत, अप्रकृत या अवर्ण्य भी कहते हैं। इसके विपरीत जिसका हम वर्णन कर रहे हों, वह उपमेय, प्रस्तुत, प्रकृत या वर्ण्य कहलाता है। तुलनात्मक रूप से काव्य में प्रस्तुत के समानान्तर स्थित अप्रस्तुत प्रस्तुत का रहस्य समझने में बड़ा सहायक होता है। प्रस्तुत जीवन से सम्बन्ध रखने वाली कोई भी वस्तु या तथ्य होता है, जो काव्य का आधार बनता है। इसे ही काव्य का विभाव-यज्ञ भी कहते हैं, जिसका आत्मबल करके कवि अपनी कल्पना-सृष्टि खड़ी करता है। जगत् के स्थूल या सूक्ष्म, मूर्त या अमूर्त, भौतिक या आध्यात्मिक, भीषण या शान्त, सुन्दर या असुन्दर, सभी पदार्थ इसके अन्तर्गत आ सकते हैं। प्रस्तुत की सीमा नहीं है; वह अनन्त है। संभवतः इसी लिए कवि-कर्म को लक्ष्य करके भामह को यह कहना पड़ा हो—“न वह कोई ऐसा शब्द है, न वह कोई ऐसा अर्थ है, न वह कोई ऐसा शिल्प है, और न ही वह कोई ऐसी क्रिया है, जो काव्य का अंग न बन सके। देखिए, कवि के

ऊपर कितना भार है !”^१ अप्रस्तुत काव्य का कल्पना-पक्ष होता है। प्रस्तुत की तरह अप्रस्तुत की भी कोई सीमा नहीं। यह भी मूर्त्त-अमूर्त्त, स्थूल-सूक्ष्म आदि सभी तरह का बन सकता है। प्राचीन काल से चले आते हुए भक्ति-काल एवं रीति-युग के अप्रस्तुत जब बिस-पिट गए और उनकी यथेष्ट अभिव्यंजकता और प्रेक्षणीयता जाती रही, तो छायावादी कवियों को काव्य-क्षेत्र के एकदम नए प्रस्तुतों—प्रन्तर्जगत् के अज्ञात सौन्दर्य एवं सूक्ष्म भावों—को अभिव्यक्त करने के लिए अपना नया ही अप्रस्तुत विधान निर्माण करना पड़ा। इधर प्रबल प्रगतिवादी और प्रयोगवादी भी प्रस्तुत स्थूल जगत् के लिए अपना भी ही प्रकार का अप्रस्तुत विधान गढ़ने में लगे हुए हैं। इस तरह प्रस्तुत और अप्रस्तुत की अनन्तता एवं निरन्तर नव-नवता के कारण काव्य का भी अनन्त और निरन्तर नव-नव होते जाना स्वाभाविक है। किन्तु यह आवश्यक है कि प्रस्तुत कंसा भी क्यों न हो, उस पर कवि का अप्रस्तुत विधान अपना कल्पना ऐसी बने कि पड़ते ही वह पाठक को पूर्ण विम्व-ग्रहण करा दे, अर्थात् उससे वह पाठक के हृदय में भी प्रस्तुत के सौन्दर्य, आकार, गुण, क्रिया अथवा व्यापार-समष्टि का वंसा ही चित्र खींच दे, जो प्रस्तुत को देखकर कवि के हृदय में लिखा हो और साथ ही उसमें भी वंसी ही अनुभूति अथवा भावोद्भेक कर दे, जो कवि को हुमा हो। प्रस्तुत-व्यपयक अविकल सौन्दर्यानुभूति तथा रस-भग्नता में पाठक और कवि की यह एकाकारता ही अप्रस्तुत विधान की सफलता की कसौटी है। उदाहरण के लिए मेहरबानसा के नवीनोदित जीवन-सौन्दर्य का अप्रस्तुत विधान देखिए :

यह मुकुल अभी ही खिलकर, मुल खोल अवाक हुमा है।

है अभी आगूना बामन, धपुषों ने नहीं छुआ है ॥

है हृदय पुष्प अनवेपा, है नहीं किसी ने तोड़ा।

भृंगार हार का करके, है नहीं गले में छोड़ा ॥

सन-मन्दिर मुखि बना है, है प्रतिमा अभी न पायी।

मोहन है उठा घटा-सा, नाचा है नहीं कलापी ॥^२

पड़ते ही नव-जीवन का चित्र अपने अस्तृष्ट, शुद्ध, अनविद्ध रूप में सामने लड़ा होकर हृदय को भाव-तरंगित कर देता है। कबीर, जायसी, प्रसाद, पंत, महादेवी आदि कवियों के माधुर्य-भाव के रहस्यवादी गीत और गीतिकाओं को

१. न त तद्वदी, न तद् वाच्यं, न तद्विदुषं, न ता त्रिया।

जायते यन्न काव्यागधू, अहो ! भारो महान् कवेः ॥

‘काव्यालंकार’, ५१३।

२. ‘ब्राजहो’, मुद्रभक्तसिंह, ४० ४४, एकादश सं०।

उनके अप्रस्तुत विधान ने ही गौरव प्रदान किया है। वस्तुतः काव्य में अप्रस्तुत विधान ही एक ऐशा तत्त्व है, जो सुन्दर वस्तु को सुन्दरतम तो बनाता ही है, जो वस्तु कुरूप और कुत्सित होती है, उसे भी आकर्षक और मनमोहक कर देता है। इसी लिए प्रसिद्ध अंग्रेजी कवि शेर्ली का कहना है कि "कविता सभी वस्तुओं को सुन्दर बना देती है। वह सुन्दरतम की सुन्दरता को उभार देती है और कुरूपतम पर सुन्दरता सँजो देती है"।^१ कविता में सौन्दर्य-निर्माण की यह प्रक्रिया प्रायः अप्रस्तुत विधान के माध्यम से होती है। संस्कृत के कवि-सम्राट् कालिदास के अप्रस्तुत विधान के सम्बन्ध में यह प्रमिद है कि कैसी भी भद्दी और नीरस वस्तु, कथानक अथवा घटना क्यों न हो, वे उस पर अपनी कला-शूलिका में सुन्दर अप्रस्तुत रूप भरकर ऐसा जीवन्त तथा मार्मिक बना देते हैं कि कुछ न छूटिए। उदाहरण के लिए विश्वामित्र के आश्रम में राम द्वारा ताड़का-वध का चित्र सीजिए :

राम-मन्मथ-शारेण ताडिता, दुस्तहेन हृदये निशाचरी।

गन्धर्व-रधिर-चन्दनोक्षिता, जीवितेश-वसति जगाम सा ॥^२ (रघुवत्)

राम के एक ही सीधे बाण से तत्काल यमलोक (जीवितेश-वसति) सिधारती हुई ताड़का के शरीर का खून में लथ-पथ होना और बुरी गन्ध छोड़ना—कितना भीतरस एवं सोमहर्षक हृदय है। किंतु कालिदास ने अपनी अप्रस्तुत योजना द्वारा शृङ्गार का पुट ढालकर उसे कितना मध्व और चमत्कृतिपूर्ण बना दिया—"राम-रूपी कामदेव के बाण से हृदय में बिद्ध हो शरीर में रधिर-रूपी मुगन्धित चन्दन का लेप किए हुए उसे जीवितेश (प्रियतम) के स्थान को जाना ही सूझा।" इस तरह काव्य-जगत् में कवि की प्रतिभा-पारस मणि के स्पर्श-मात्र से लोहा लोहा न रहकर एकदम स्वर्ण बन जाता है। अतएव अप्रस्तुत योजना को लक्ष्य करके श्री रामदट्टिन मिश्र ने ठीक ही कहा कि "यह काव्य का प्राण है, कला का मून है और कवि की बसोटी है। यही काव्य में प्रभाव उत्पन्न करती है, प्रेरणीयता लाती है, भावों को विशद बनाती है और रमणीयता को

१. Poetry turns all things to loveliness, it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed.—A Defence of Poetry.

२. राम काम के दुस्तह शर से
आहत धानी में निशाचरी
गन्धमय रधिर चन्दन लथ-पथ
बसी गई जीवितेश-नगरी।

वर्द्धित करती है।”^१

अग्न्योक्ति अप्रस्तुत विधान की परिनिष्ठा—चरम अवस्था—है।

अप्रस्तुत विधान उपमा से प्रारम्भ होता है, अतएव उपमा सभी साम्यमूलक अलंकारों की आधार-मिति है। इसमें सन्देह नहीं

अप्रस्तुत विधान का कि कभी-कभी अप्रस्तुत विधान विरोध-मूलक भी
मूल : उपमा होता है, किन्तु साम्य-मूलक अलंकारों में अपेक्षा-
वृत्त अधिक अनुभूति दिखाई देती है। साथ ही

साहित्य में इनका कार्य-क्षेत्र भी अपेक्षाकृत विस्तृत है। साम्य-मूलक और विरोध-मूलक अलंकार अर्थात् अलंकार हुआ करते हैं और यही मुख्य काव्या-लंकार भी हैं। हम मानते हैं कि कभी-कभी कोई शब्दान्तर, विशेषतः श्लेष, भी साम्य-मूलक बनकर एक जैसे शब्दों में प्रस्तुत-अप्रस्तुतों अथवा कभी-कभी प्रस्तुत-अप्रस्तुतों को भी समानान्तर खड़ा करके अग्न्योक्ति का निर्माण करता है। हम आगे देखेंगे कि किस तरह विहारी आदि को कुछ अग्न्योक्तियाँ शब्द-साम्य पर ही आधारित हैं, अर्थ-साम्य पर नहीं। संस्कृत-साहित्य में ‘वामवदता’, ‘कादम्बरी’ आदि काव्य-ग्रन्थ शब्द-साम्य को लेकर ही बहुत-सी अप्रस्तुत योजनाओं से भरे पड़े हैं। किन्तु साहित्यिक सादृश्य वाली अप्रस्तुत योजना को वास्तव में कलाकार का निरा मस्तिष्क का व्यायाम ही समझिए। उससे हमें रसानुभूति नहीं होती; वह हृदय को आन्दोलित नहीं करती, हाँ, बुद्धिमान को चमकृत कर देती है। हृदय को सबल देना अथवा भाव उद्दीप्त करने का काम तो वास्तव में आधिक साम्य वाले अप्रस्तुत विधान का ही है, इसी लिए आधिक अलंकार का ही काव्य में विशेष महत्वपूर्ण स्थान है। ‘अग्नि-पुराण’ में तो यह स्पष्ट धोखा की गई है कि ‘अर्थात् अलंकारों के बिना सरस्वती विधवा-जैसी है’।^२ हम तो कहेंगे कि विधवा-जैसी क्यों, विधवा ही है। अप्रस्तुत विधान वाले अलंकारों में उपमा सब में प्रधान है, यह हम कह आए हैं। हम तो अब यहाँ तक कहेंगे कि उपमा ही रूप बदलने पर नया-नया नाम ग्रहण करके, अपने क्रमिक विवाह के चरम पर, प्रस्तुत का अप्रस्तुत के भीतर विलय कर देने वाली ऐकात्म्य-अग्न्योक्ति—में परिणामाप्त होती है। अण्वय दीक्षित के शब्दों में “यह उपमा एक नहीं (आजकल के चित्रपट की एक तारिका) है, जो विभिन्न चित्र-भूमिकाओं (रूपों) को प्रयत्नकर काव्य के रंगमंच पर नाचती हुई काव्य-वेत्ताओं का

१. ‘काव्य में अप्रस्तुत-योजना’, पृ० ७१।

२. ‘अर्थात् अलंकार-रहिता विधवे सरस्वती’। ३४५।२।

मनोरंजन करती रहती है" ।^१ दण्डी तथा उसके अनुकरण पर हिन्दी के आदि आचार्य केशव ने भी उपमा में जब थोड़ी-सी ही विशेषता देखी, तो उसे 'उपमा' शब्द के आदि में जोड़कर उपमा का ही पन्द्रह-बीस अरों का-सा एक चक्र बना दिया, जैसे नियमोपमा, अतिशयोपमा, निन्दोपमा, प्रशंभोपमा, निर्णयोपमा, अदभुतोपमा, अभूतोपमा, हेतूपमा, ललितोपमा, सवीर्णोपमा, मालोपमा इत्यादि । किन्तु अधिक विशेषता दिखाई देने पर आचार्यों को उपमा का नाम बदल देना पड़ा, जैसे अनन्तर, स्वरूप, मन्देह, भ्रान्ति, स्मरण, उत्प्रेक्षा, अपमूर्ति, दृष्टान्त, समासोक्ति, प्रतिशयोक्ति, अन्योक्ति आदि । इस तरह उपमा सभी साम्य-मूलक अर्थालंकारों में सूक्ष्म-सूत्र की तरह अन्तःप्रविष्ट रहती है । शब्दान्तर में, "साम्य-मूलक अलंकार-वर्ग एक-मात्र उपमा का ही प्रसार है और वही सबकी बीज-भूत है ।"^२ यही कारण है कि वामन ने अपने 'काव्यालंकार-सूत्र' ग्रन्थ के द्वितीयाध्याय 'उपमा-विचार' में उपमा पर विचार करके तृतीयाध्याय का नाम ही 'उपमाप्रबंध-विचार' रखा, जिसमें सभी रूपक आदि अलंकार उपमा-मूलक बनाए हैं । उपमा के अन्योक्ति तक के विकास-क्रम का विदलेषण करने से पहले हम यह बता देना आवश्यक समझते हैं कि उपमा में अप्रस्तुत रूप-विधान स्वाभाविक रूप में ही प्रस्तुत के स्वरूप, अर्थात् गुण-क्रियादि बताने के लिए नहीं किया जाता । 'गवय-भृगु गाय-जैमा होता है', 'लडकी का मुख अपने भाई की तरह है' इत्यादि साम्य-विधान उपमा का विषय नहीं बनता ।^३ उपमा में तो साम्य द्वारा स्वाभाविक वस्तु-वर्णन न होकर सौन्दर्य एवं अनुभूतिपूर्ण वस्तु-वर्णन होता है । सौन्दर्य काव्य में कवि-कल्पना द्वारा प्रसूत होता है और सौन्दर्य की ही अलंकार भी कहते हैं ।^४ साहित्य में सादृश्य, वैचित्र्य और विचित्रता, प्रथवा प्रमाद के शब्द में 'छाया', सब सौन्दर्य के ही पर्याय हैं ।^५ सौन्दर्यपूर्ण प्रस्तुत वर्णन पाठकों के अन्तस्तन में बैठकर उल्लसित और भावो-

१. उपमंवा शंखुषी सप्रप्राप्ता चित्र-भूमिकामेदात् ।

रंजयति काव्य-रंगे नृत्यन्ती तद्विदां चेतः ॥ 'चित्रमीमांसा', १० ६ ।

२. उपमंवानेकप्रकारवैचित्र्येणानेकालंकारबीजभूता ।

राज्ञानकदय्यक, 'अलंकार-सर्वस्व', पृ० १२ ।

३. काव्यवर्ण्येषु काव्य-लक्षणेषु सत्सु इत्यनेन गौरिव गवय इति नायमलंकारः—
इति दाशतम् । अभिनव मुक्त, 'अभिनव भारती', पृ० ४०५ ।

४. सौन्दर्यमलंकारः । वामन, 'काव्यालंकार सूत्र', १।१।२ ।

५. 'धारव्यमलंकारः', 'धारव्यं हि वैचित्र्यापरपर्यायं प्रकाशमानमलंकारः'
'शब्दार्थयोः विचित्रिरलंकारः' । 'व्यक्ति-विवेक की टीका', पृ० ४ और ४४ ।

तेज न पंदा कर देता है, स्वरूप-बोध कराने-मात्र तक सीमित नहीं रहता। यह बात उपमा में ही नहीं, बल्कि रूपक, सन्देह, भ्रान्ति, उत्प्रेक्षा, अग्न्योक्ति आदि सभी उपमा-मूलक अलंकारों में है। 'रामचरितमानस' में हमें यत्र-तत्र कितने ही सन्देह अथवा भ्रान्तिपूर्ण मिनती हैं। उदाहरणार्थ, हनुमान को राम-नक्षत्र से प्रथम भेंट में :

'को सुम तीन बेघ महे कोऊ, नर नारायण की सुम होऊ।' (कि० का०)
यों सन्देह होता है। इसी तरह अशोक-वृक्ष पर से हनुमान द्वारा भंगूटी गिराने पर सीता को :

जानि अशोक अङ्गार, दीग्ह हवि उठि कर गहेउ। (सु० का०)
यो भ्रांति हो जाती है। परन्तु यहाँ यह सन्देह और भ्रांति दोनों वास्तविक हैं। अलंकार-कोटि में तो प्रतिभोत्प्रेक्षित सन्देह और भ्रान्ति ही आएँगे, और 'प्रतिभोत्प्रेक्षित' से मतलब है कल्पना-प्रसूत, अर्थात् कवि-प्रौढोक्ति से उद्भावित विचित्र-पूर्ण न कि स्वाभाविक। इस तरह काव्य की सारी अप्रस्तुत योजना उपमा में लेकर अग्न्योक्ति तक कवि-कल्पित सौन्दर्य अथवा वैचित्र्य को लेकर ही चलती है। उपमा द्वारा उपस्थित सुन्दर अप्रस्तुत योजना के एक-दो उदाहरण देखिए :

'नयन तेरे मीन-से हैं, सजल भी क्यों दीन ?

पघिनी-सी मधुर मृदु तू, किन्तु है क्यों दीन ? (गुप्त)

अंकित भ्रू-प्रहरण पासित युग नेत्र से

वे कुरंग भी धीरे लड़ा सकते नहीं। (कुसुम)

इनमें मूलतः अप्रस्तुत 'सजल मीन', 'मधुर मृदु पघिनी' तथा 'कुरंग की धीरे' मूलतः प्रस्तुत 'नयन' तथा 'नायिका' के गुण, क्रिया और आकार-प्रकार का सुन्दर चित्र धीरे-धीरे सामने खींचकर हृदय को भावोद्भूत कर देने हैं। व्यापारवादी कवियों ने तो स्वरूप और गुण-क्रिया-साम्य के अतिरिक्त प्रभाव-साम्य एवं मूलों के स्थान में अमूल्य अप्रस्तुतों को भी लाकर अप्रस्तुत योजना की काया ही पलट दी, जैसे :

गूँज उठता है जब मधुमास

विधुर उर के-ने मृदु उद्गार।

कुसुम जब गुन पड़ते सोच्छवास। (पंत)

१. (क) 'सन्देहः प्रकृतेऽन्यस्य भ्रंशयः प्रतिभोत्प्रेक्षितः'

विश्वनाथ, 'साहित्य दर्पण', १०।१५।

(ख) साम्यावतस्मिन् तद्बुद्धिभ्रान्तिमान् प्रतिभोत्प्रेक्षितः। यहाँ, १०।१६।

मृदु सहज शीतल निराश हो

आलिंगन पाती भी दृष्टि । (प्रसाद)

प्रथम में कुमुद पर 'उर के मृदु उद्गार' का अमूर्त अप्रस्तुत विधान है, दूसरे में दृष्टि का निराशा से आलिंगन पाना बताकर निराशा के लिए उपमान 'मृत्यु' लाई गई है, जो प्रभाव-साम्य पर टिकी हुई है । इस तरह मूलतः उपमा से उद्भूत द्वायावाद और रहस्यवाद भी भाषा की सामान्य-शक्ति द्वारा कसकर ठोस बन साम्य-विधान के लिए प्रकृति को प्रतीक के रूप में अपनाते हुए अन्योक्ति-पद्धति के भीतर आ जाते हैं । जैसा कि हम पीछे सकेत कर आए हैं, अधिकतर अन्योक्तियाँ प्रकृति-तरंग पर आधारित होती हैं और विविध प्रकृति-रूपकों द्वारा जीवन एवं जीवन के विविध रहस्यों को और भावों को उधाड़ती हैं ।

उपमा का अन्योक्ति तक विकास-क्रम बताने से पूर्व हम उपमा-मूलक अलंकारों के वर्गीकरण पर थोड़ा-सा विचार करना आवश्यक समझते हैं । यह

तो सच है कि संस्कृत और हिन्दी के भाचार्यों ने

उपमा-मूलक अलंकारों अलंकारों के वैज्ञानिक ढंग पर वर्गीकरण की ओर का वर्गीकरण यथेष्ट ध्यान नहीं दिया । प्रारम्भ में नाट्य-शास्त्र

के आदि भाचार्य भरत मुनि ने तीन आर्थिक और

एक शब्दिक अलंकार माने, जिनका उन्होंने यों क्रम रखा—उपमा, दीपक, रूपक तथा यमक ।^१ यह क्रम सर्वथा वैज्ञानिक है । उपमा में प्रस्तुत और अप्रस्तुत का साम्य वाच्य होता है । दीपक साम्य वाच्य न करके उन दोनों के

साथ एक धर्म—गुण-क्रिया—का योग दिखाकर तादात्म्य के लिए भूमि बनाता है । बाद की रूपक समान गुण-क्रिया होने के कारण प्रस्तुत और अप्रस्तुत को

समानान्तर रखकर प्रस्तुत पर अप्रस्तुत का आरोप—तादात्म्य—स्थापित कर देता है । भरत के बाद अलंकार-शास्त्र के आदि भाचार्य भामह ने भरत-सम्मत

अलंकारों में एक और जोड़कर उनका इस तरह क्रम ही पलट दिया—अनुप्रास, यमक, रूपक, दीपक, उपमा । (इनके अतिरिक्त उन्होंने कितने ही और अलंकार भी माने हैं) ।^२ दुण्डी ने अपने समय तक विकास में आए हुए अलंकारों

के साथ उपर्युक्तों में भरत का ही क्रम रखा । अलंकारों का सर्व-प्रथम वर्गीकरण यथार्थतः उद्भट ने किया, किन्तु वे साम्य-मूलक अलंकारों में से रूपक,

१. उपमा दीपकश्चैव रूपकं यमकं तथा ।
काव्यस्यंतेह्यतद्भूतान्तरादिवत्त्वारः परिकीर्तिताः ।

'नाट्यशास्त्र', पृ० १६।४३ ।

२. डॉ० भोमप्रकाश-कृत 'हिन्दी-अलंकार-शास्त्र', पृ० ११ ।

दीपक और उपमा को सावितिक अलंकारों के साथ, अर्थान्तरन्यास, समासोक्ति और अतिशयोक्ति को विभावना के साथ, उत्प्रेक्षा को वधासंख्य के साथ, अपन्हुति, अप्रस्तुत-प्रशंसा, उपमेषोपमा, तुल्ययोगिता और निदर्शना को विरोध के साथ और दृष्टान्त, सन्देह और अनन्वय को काव्य-निग, संसृष्टि आदि के साथ विभिन्न वर्गों में रखकर वैज्ञानिक दृष्टि से भूल कर गए।^१ बाद में द्रष्ट और कव्यक आदि ने इसे सुधारा। कव्यक ने अपने वर्गीकरण में सभी साम्य-मूलक अलंकारों को एक ही वर्ग में रखा। यह अपेक्षाकृत अन्ध है। हिन्दी के आदि आचार्य केशव ने भी प्रारम्भ में उद्भट की तरह साम्य-मूलक अलंकारों में से किसी को कही और किसी को कही रखकर वर्गीकरण में अव्यवस्था ही दिखाई है।^२ उनके परवर्ती आचार्यों ने भी इस ओर विशेष ध्यान नहीं दिया। दास कवि ही ऐसे हैं जिन्होंने वर्गीकरण का कुछ स्तुत्य प्रयत्न किया है, किन्तु इनका वर्गीकरण अपने ही स्वतन्त्र ढंग का है। इन्होंने अप्रस्तुत विधान वाले अलंकारों को एक वर्ग की अपेक्षा पाँच वर्गों में विभक्त किया है और यही प्रथम आचार्य हैं जिन्होंने अन्वयोक्ति को सकुचित परिधि से हटाकर एक स्वतन्त्र वर्ग का रूप दिया और उसके भीतर छः अलंकार गन्निविष्ट किए।^३ गद्ययुगीन आचार्यों ने प्रायः संस्कृत के वर्गीकरण का ही अनुसरण किया है। आधुनिकतम आचार्य रामदहिन मिश्र कव्यक का प्रकार अपनाते हुए अलंकारों के माहृश्य-गर्भ वर्ग में २८ अलंकारों का यों क्रम रखते हैं^४ :

१. भेदाभेदतुल्यप्रधान :	उपमा, उपमेषोपमा, अनन्वय और स्मरण	४
२. अन्वयप्रधान :	(क) (भारोगमूलक) रूपक, परिछाम, सन्देह, भ्रान्ति, उत्प्रेक्षा और अपन्हुति	६
	(ख) (अध्यवसान-मूलक) उत्प्रेक्षा और अतिशयोक्ति	२
३. गद्ययुगीन औपम्य :	(क) (पदार्थगत) तुल्ययोगिता और दीपक	२
	(ख) (वाक्यार्थगत) प्रतिवस्तूपमा, दृष्टान्त और निदर्शना	३

१. वही, पृ० १७।

२. वही, पृ० १७।

३. 'काव्य-निर्याय', बारहवाँ 'अन्वयोक्ति' उल्लास।

४. 'काव्य-दर्पण', पृ० ४३८।

(ग) (भेदप्रधान) व्यतिरेक और नहोक्ति	२
(घ) (विशेषण-वैचित्र्य) समानोक्ति	
और परिकर	२
(ङ) (विशेषण-विरोध-वैचित्र्य) इलेप	१
(च) (रोप) त्रिनोक्ति, अप्रस्तुत-प्रसंगा, पर्यायोक्ति, अर्थान्तरन्यास, व्याज- स्तुति और आक्षेप	६

कुल २८

उपर्युक्त वर्गीकरण मनकारों के स्वरूप एवं परस्पर साजात्य के आधार पर किया गया है, क्रमिक विकास के आधार पर नहीं। इसके अतिरिक्त हमारे विचार से इनमें कुछ ऐसे अलंकार भी आ गए हैं, जिनमें अप्रस्तुत योजना अथवा सादृश्य-सम्बन्ध नहीं, प्रत्युत कार्य-कारण-भाव, सामान्य-विशेष-भाव आदि सम्बन्ध हैं, जैसे परिकर, साहचर्य-निबन्धना से भिन्न अप्रस्तुत-प्रसंगा के भेद, अभेदातिशयोक्ति से भिन्न अनिययोक्तियाँ, पर्यायोक्त, व्याजस्तुति, आक्षेप आदि। उपमा का लक्षण करने हुए आचार्य मम्मट ने स्पष्ट लिखा रखा है कि यहाँ उपमान-उपमेयो का ही मायम्यं होना है न कि कार्य-कारणादिक का।^१ साम्य-मूलकों से इनकी गणना एक प्रकार का गहुरिका-प्रवाह (भेड़िया-घमान) ही समझिए। इस विवेचन के अधिक विस्तार में जाना हमारे लिए अप्रकृत होगा। हमें तो अन्योक्ति-विकास में योग देने वाले शुद्ध, सादृश्य-गर्भ उपमा, रूपक, सन्देह, उत्प्रेक्षा आदि अलंकारों को ही लेना है और यह देखना है कि उनका ऐसा कौन-सा क्रम अथवा वर्गीकरण हो सकता है जिसके अनुसार उनकी अपना माध्यम बनाकर भव-बीजभूता उपमा भिन्न-भिन्न स्थूल-सूक्ष्म अवस्थाओं में से गुजरती हुई अन्त में अन्योक्ति में पर्यवसित होती है।

अप्रस्तुत विधान वाले अलंकारों के विवेचन-प्रसंग में शुक्लजी ने लिखा है कि "जहाँ वस्तु, गुण या क्रिया के पृथक्-पृथक् साम्य पर ही यदि की दृष्टि रहती है, वहाँ वह उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि उपमा का विकास और का सहारा लेता है और जहाँ व्यापार-समष्टि या पूर्ण उसकी दो घाटाएँ प्रसंग का साम्य अपेक्षित होता है, वहाँ दृष्टान्त, अर्थान्तरन्यास और अन्योक्ति का"।^२ इसमें सन्देह

१. उपमानोपमेयोरेव न तु कार्यकारणादिकयोः साधर्म्यम् । 'काव्य प्रकाश'

उत्ता० १० सू०, १२५ वृत्ति ।

२. 'रस-मोमांसा', पृष्ठ ३४६ ।

नही कि उपमा, सन्देह, अपन्हुति, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि के रूप में की गई अप्रस्तुत योजना के पीछे कवि का उद्देश्य अधिकतर प्रस्तुत के स्वरूप, गुण अथवा क्रिया का पृथक्-पृथक् सादृश्य-निरूपण रहता है। यही कारण है कि ये अलंकार अधिकतर स्फुट या भुक्तक चलते हैं, व्यापक बनकर कम। किन्तु इसका यह अभिप्राय नहीं कि प्रस्तुत की व्यापार-समष्टि अथवा जीवन का पूर्ण प्रसंग लेकर चलने वाले दृष्टान्त आदि अलंकारों के भीतर उपमा काम न करे, अग्न्यया उपमा का सभी साम्य-भूलक अलंकारों में बीज-रूप होना, 'शैलूपी' बनकर कार्य करना अथवा, केशव मिश्र के शब्दों में, अलंकारों का शिरोरत्न, काव्य-सम्पदा का सर्वस्व और कवि वंश की माँ बनना^१ कथमपि सिद्ध नहीं हो सकता। हाँ, इसना हम अवश्य मानेंगे कि पूर्ण प्रसंग लेकर चलने वाले अलंकारों में उपमा वाच्य न होकर प्रायः गम्य रहती है। वास्तव में देखा जाए तो दृष्टान्त, अर्थान्तरग्याम आदि अलंकार भी गम्य उपमा की ही विशेष अवस्थाएँ हैं, जिनमें से होकर वे प्रस्तुत-अप्रस्तुत के अभेद—सादृश्य-निबन्धना अप्रस्तुत-प्रशंसा—में प्रवृत्ति होने हैं। इसी तरह वस्तु, गुण या क्रिया का साम्य लेकर चलने वाले रूपक, उत्प्रेक्षा, सन्देह आदि भी उपमा की ही अवस्था-विशेष हैं और इनके माध्यम में वह अन्त में अभेदातिशयोक्ति अथवा अध्यवसित रूपक में परिणत होती है। उपमा की इन दोनों प्रकार की विकास-धाराओं की चरम परिणतियों में अप्रस्तुत प्रस्तुत का स्थानापन्न बन जाता है और प्रतीक-रूप से ही प्रस्तुत की अभिव्यक्ति करता है। इस तरह अध्यवसित रूपक और सादृश्य-निबन्धना अप्रस्तुत-प्रशंसा दोनों का हम अग्न्योक्ति-वर्ग में अन्तर्भाव करेंगे। इसके कारणों का विवेचन आगे होगा।

बहुना न होगा कि 'अध्यवसित रूपक' वाली धारा लक्षणा को लेकर

उपचार-वक्रता से चलती है और प्रतीक को प्रस्तुत

अध्यवसित रूपक धारा के गुण-क्रिया तक पहुँचा देती है। उदाहरण के लिए

भाँखों का निम्नलिखित अध्यवसित रूपक देखिए :

प्रथम, भय से मीन के लघुबाल जो

मे छिपे रहते गहन जल में, तरल

ऊँधियों के साथ क्रीड़ा की उन्हें

सातसा घब है शिकल करने सगी । (वंत)

१. अलंकार-शिरोरत्नं, सर्वस्वं काव्य-सम्पदाम् ।

उपमा कवि-वंशस्य मातेवेति मनिर्मम । 'अलंकार-शेखर'

यहाँ 'मीन के लघुवात' भाँख, 'गहन जल' घूँघट और 'तरल ऊर्मियो' चंचल कटाक्षों के प्रतीक हैं। भाव यह है कि जो भाँखें पहले मुग्धावस्था में लज्जा के कारण घूँघट की ओट में छिपी रहा करती थीं, उनमें अब यौवन-भद्र के कारण चंचल कटाक्षों के विलास की चाह होने लगी। प्रस्तुत का यह अभ्यवसित रूप अप्रस्तुत विधान के विकास-क्रम की चरम अवस्था है। वास्तव में इसका प्रारम्भ यों उपमा से होता है :

प्यासी मछली-सी भाँखें
यों विकल रूप के जल में (प्रसाद)
अपवा

नयन सेरे मीन-से हैं सजल भी क्यों बीन ? (गुप्त)

उपमा के बाद प्रस्तुत और अप्रस्तुत के गुण और क्रिया का परस्पर ठीक सम्बन्ध करने के लिए 'उपमेयोपमा' प्रस्तुत को अप्रस्तुत के और अप्रस्तुत को प्रस्तुत के पलड़े पर ब्रमशः धरकर यों देखती है :

मीन से भहा मनमोहन हैं नैन बाँके,
मीन इनहीं से नीके सोहत समल हैं । (मूरति मिश्र)

परस्पर गुण-आम्य पक्का हो जाने पर अप्रस्तुत को देखकर अब प्रस्तुत का 'स्मरण' हो जाना स्वाभाविक ही है :

खेल खेलती आगे दीली
पंक्ति उसको अब खंजनों की,
आहें भर याद करने लगा
वह प्रियतमा के चित्तबनों की ।^१ (धनुवाद)

बाद को कभी-कभी यों सन्नेह भी हो जाया करता है :

मद-भरे ये नलिन नयन मत्तीन हैं
अल्प जल में या विकल सधु मीन हैं । (निराला)

परस्पर निदिधत सादृश्य के कारण प्रस्तुत पर अप्रस्तुत के आरोप के लिए 'निदर्शना' अब प्रस्तुत को अप्रस्तुत का धर्म अपना देने देती है :

चंचलता सधु मीनों की
है इन नयनों में आई । (स्व-कृत)

अब 'उपमेशा' की बारी आती है और वह प्रस्तुत पर यों अप्रस्तुत की सम्भावना—रूपना—करने लगती है.:

१. अट्टपन्त पुरस्तेन खेनस्तंजनपंक्तयः ।

अस्मपेन्त विनि दवस्य प्रियानयनविभ्रमाः ॥ (अज्ञान)

घमचमात घँवल नयन, बिच धूँवट पट भीन ।

मानदु सुर सरिता विमल, जखरत हों जुग मोन ॥ (विहारी)
'उत्प्रेक्षा' द्वारा आरोप की पृष्ठभूमि तैयार की जाने पर 'रुणक' प्रस्तुत पर अप्रस्तुत का आरोप—सादात्म्य—स्थापित कर देता है :

नैन मोन, मकराकृत कुण्डल, भुज सरि सुभग भुजंग । (सूर)

ग्रन्थ में 'अपवृत्ति' द्वारा प्रस्तुत का निषेध किए जाने पर अप्रस्तुत ही प्रस्तुत के प्रतीक रूप में शेष रह जाता है और इस तरह प्रस्तुतगत गुण-क्रिया का पृथक्-पृथक् साम्य बतनाती हुई अप्रस्तुत योजना प्रतीकात्मक अभ्यवसान में समाप्त हो जाती है । यही उपमा विकास का वैज्ञानिक क्रम है । इसके एक-दो द्वायावादी प्रकृति-चित्र और भी देखिए :

कमल पर जो बार खंजन थे प्रियम

वंस फड़काना नहीं थे जानते,

घपल 'चोखी चोट' कर घब वंस की

ये विकल करने लगे हैं भ्रमर को । (वंत)

यहाँ 'कमल' मुख का प्रतीक है, एवं 'खंजन' घाँस का, 'वंस फड़काना' देखने के लिए पलक उठाने का, 'चोखी चोट' कटास का और 'भ्रमर' प्रियतम मधवा मन का प्रतीक है ।

घिर जातीं प्रलय घटाएँ

कुटिया पर आकर मेरी,

तमचूर्ण बरस जाता था

छा जाती अधिक छंघेरी । (प्रमाद)

यहाँ 'कुटिया', 'घटाएँ', 'तम-चूर्ण' और 'छंघेरी' क्रमशः हृदय, धवसाद, उदासी और सौम के प्रतीक हैं । यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि पूर्वोक्त श्रृंगार पर भीत और खंजन के अभ्यवसान में अप्रस्तुत विधान रूप एवं गुण-क्रिया के साम्य पर आधारित है, क्योंकि घाँस का आकार-प्रकार और क्रिया भीत एवं खंजन की-सी है, किन्तु दूसरे उदाहरण में धवसाद आदि का घटा, तम-चूर्ण और छंघेरी के रूप में अभ्यवसान प्रभाव-साम्य निये हुए है । वियोग में हृदय के भीतर कानी प्रलय-घटाएँ—जैसे भीषण उदामी, अन्धकार-ना विषाद और तूफान की तरह सोम, हृदय को भूतभीर देने वाला नैराश्य, आकुलता आदि तीव्र भावों का संघर्ष—पैदा हो रहा है । भोजशब्द ने अप्रस्तुत द्वारा प्रस्तुत की प्रतीति को समामोक्ति कहकर उमी की अन्वोक्ति, अनन्वोक्ति और उन्वोक्ति माना है,^१

१. 'सरस्वती-कंठाभरण', ४१४७-४८ ।

किन्तु अनन्योक्ति की व्याख्या वे इस तरह करते हैं : अनन्योक्ति शब्द से यहाँ अभ्यास वाली तद्भावापत्ति कही जाती है ।^१ अभ्यास ऐसे आरोप को कहते हैं, जिसमें प्रस्तुत तिगोएँ हो । इसमें मुख्यार्थ असंभव होने से अन्य—अप्रस्तुत—उक्त न होकर अनन्य—प्रस्तुत—ही उक्त होता है । संभवतः इसी त्रिवार से भोज ने इसे अनन्योक्ति कहा हो । इसके उदाहरण भी उन्होंने ऐसे दिए हैं जिन्हें अन्य भातकारिकों ने रूपकातिशयोक्ति कह रखा है, जैसे :

कमलममम्भसि कमले कुवलये तानि च कमल-सतिकायम् ।

सा च सुकुमार-सुभगेत्युत्पात-परम्परा केयम् ॥^२

यहाँ 'कमल', 'कुवलय' और 'कमल-सता' क्रमशः मुख, आँखें और सुकुमार सुन्दरों के प्रतीक हैं । उभयोक्ति में अन्योक्ति और अनन्योक्ति दोनों मिश्रित रहती हैं । भोज की अप्रस्तुत-प्रशंसा के रूप में होने वाली अन्योक्ति का विवेचन हम आगे करेंगे ।

दीनदयाल गिरि हिन्दी के रीतियुगीन सुप्रसिद्ध अन्योक्तिकार माने जाते हैं । उन्होंने यद्यपि काव्य का लक्षण-ग्रन्थ तो कोई नहीं लिखा, तथापि वे अपने प्रसिद्ध लक्ष्य-ग्रन्थ 'अन्योक्ति-कल्पद्रुम' में अन्योक्ति को भिलारीदास की तरह व्यापक रूप दे गए हैं । उन्होंने अव्यवसित रूपक को भी अन्योक्ति के अन्तर्गत कर रखा है । उनकी जितनी ही अन्योक्तियाँ स्पष्ट रूपकातिशयोक्तियाँ हैं । उदाहरण के लिए देखिए :

देखो पयो पंचम यह जमुना तट धरि ध्यान ।
महि मैं बिहरें कंज द्वे करं भंजु अति गान ॥
करं भंजु अति गान नील लंभा तहें दो पर ।
विक ध्वनि दामिनि बीच तहाँ सर हंस मनोहर ॥
वरन 'दीनदयाल' संक्षेपें सोम वितेखो ।
ता ऊपर अहि तन ताहि पर धरही देखो ॥^३

१. अन्योक्ति-शब्देनेहाभ्यासविषया तद्भावापत्तिरुच्यते ।

वही, ४।१०।

२. हिन्दी रूपान्तर

बिना जल कमल, कमल पर दो कुवलय
घो' वे तीनों हैं कमल सता पर ।
यह बेचारी हा ! सुभग-सुकीर्त
अनर्थ परम्परा यह क्या उस पर ।

३. 'अन्योक्ति-कल्पद्रुम', ४।२० ।

इसमें भगवान् कृष्ण का अध्यवसित रूपक है। भोज के कमम-पुत्रमय आदि की तरह यहाँ भी कंज, अलि, लम्बा, पिक, मंल, बहि आदि सब में अंगों का प्रतीकारमक अध्यवसान है। इसी तरह बाग के रूप में नारी का भी अध्यवसित चित्र देखिए :

मोहैं चंपक छविन तें पयिक । न यहि भाराम ।
 मुन्द कली भवली भसी लसत बिय बसु जाम ॥
 लसत बिय बसु जाम कीर खंजन संग मिलिके ।
 सजे और तित लोल बोल बिकसैं कोकिल के ॥
 घरनै 'दीनदयाल' बाग यह पय को सोहै ।
 पयो । गोन है बूरि, देल, सोचहि भति मोहै ॥^१

विद्यापति और सूरदास ने भी अपने हृष्टकूटो में प्रतीकों द्वारा राधिका के ऐसे ही व्यंग्य-चित्र खींच रचे हैं, जिनको हम भाग्ये पद्धति-प्रकरण में बताएँगे। रामदाहिन मिश्र ने समष्टि-रूप में चलने वाले जायसी के 'पद्याजत' को 'रूपका-विशयोक्ति'^२ और रामबहोरो मुक्त तथा डॉ० मवीरय मिश्र ने 'प्रतीकारमक अध्य-वसान'^३ कहा है। चन्द्रबली पाण्डे ने नूर मुहम्मद के समष्टि-रूप को लेकर चलने वाले अध्यवसित रूपक 'मनुराग-बामुरी'^४ को 'परोक्ति' पुकारकर रूपकाविशयोक्ति के ऊपर अन्वयोक्ति की स्पष्ट छाप लगा दी है। इस तरह प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत का प्रयोग अब अन्वयोक्ति का सामान्य-सा स्वरूप बन चला है। प्रस्तुत का बोध लक्षणा से हो या व्यंजना से, यह कोई विशेष बात नहीं। इसी लिए लक्षणा को लेकर चलती हुई अध्यवसान वाली अप्रस्तुत योजना को हम अन्वयोक्ति की ही अन्यतम धारा मानेंगे, उससे भिन्न नहीं। डॉ० गोविन्दशरण त्रिगुणाचल या भी यही विचार है। वे लिखते हैं—“रूपकाविशयोक्ति को मैं अन्वयोक्ति वा ही एक प्रकार मानता हूँ। दोनों में ही अन्वय के द्वारा प्रस्तुत का वर्णन किया जाता है। एक में अन्वयरक अर्थ (वाच्यार्थ) असंगत प्रतीत होता है, किन्तु अन्वयोक्ति में अन्वयरक अर्थ असंगत नहीं होता।”^५

उपमा विकास की दूसरी धारा, जैसा कि चुपतजी का विचार है, वस्तु, गुण अथवा क्रिया का साम्य न लेकर व्यापार-समष्टि का समन्वय लेकर

१. यहाँ, ४।२३।

२. 'काव्य में अप्रस्तुत योजना', पृ० ६।

३. 'हिन्दो-काव्य का उद्भव और विकास', पृ० १४७।

४. उक्त ग्रन्थ की भूमिका, पृ० ७६।

५. व्यक्तिगत पत्र से।

चलती है। यह व्यंजना-प्रधान मानी जाती है, अप्रस्तुत-प्रशंसा-धारा रूपकान्तियोक्ति की तरह लक्षण-प्रधान नहीं। इसमें अप्रस्तुत रूपविधान दृष्टान्त, अर्थान्तरन्यास आदि का निर्माण करता हुआ वाक्यार्थ रूप में चनता है और अप्रस्तुत-प्रशंसा के सारूप्य-निबन्धना भेद में समाप्त होता है। युक्ताजी ने संकीर्ण परिधि में इसी को अन्योक्ति कहा है। पोद्दार, दीन, रामदहिन मिश्र आदि आधुनिक आलंकारिकों का भी यही विचार है। इसमें जीवन का पूर्ण प्रसंग रहता है और युक्ताजी के शब्दों में “रूपना की पूर्णता किसी एक प्रस्तुत वस्तु के लिए कोई दूसरी अप्रस्तुत वस्तु—जो कि प्रायः कवि-परम्परा में प्रसिद्ध हुआ करती है—रख देने में उतनी नहीं दिखाई पड़ती जितनी किसी एक पूर्ण प्रसंग के भेद का कोई दूसरा प्रसंग—जिसमें अनेक प्राकृतिक वस्तुओं और व्यापारों की नवीन योजना रहती है—रखने में देखी जाती है।” यही कारण है कि अन्योक्तियाँ हृदय को हिला देने वाली एवं मर्मस्पर्शी होती हैं। यदि अन्योक्ति न होती तो सचमुच असीम, अरूप एवं अव्यक्त सारा परोक्ष जगत् अब तक काव्यानिबन्धन ही पड़ा रहता। अन्योक्ति को छोड़कर ऐसा कोई भी प्रकार नहीं है, जो उसे वाग्-बद्ध और रूप-बद्ध कर सके। इसलिए कबीर, जायसी, प्रताप, पंत, महादेवी आदि का परोक्ष-विषयक सारा रहस्यवादी साहित्य अन्योक्ति ही है। उदाहरण के लिए पहले दो वाक्यों में आत्मा और हृदय का परस्पर विम्ब-प्रतिविम्ब भाव रूप में इस धारा की अन्योक्ति का भी प्रारम्भिक रूप ‘दृष्टान्त’ देलिये :

तेरा साहिय है घट माहीं
बाहर नैना क्यों लोले ?
हसा पाये मानसरोवर
ताल-तलैया क्यों डोले ? (कबीर)

पूर्व वाक्य में आत्मा को शरीर के भीतर बनाकर उसका बाहर दूँदना व्यर्थ कहा है और दूसरे वाक्य में हृदय को मानस में बसाकर उसके लिए ‘ताम-तलैया’ में जाने का निषेध किया है। यहाँ समानान्तर प्रस्तुत और अप्रस्तुत वाक्यों का विम्ब-प्रतिविम्ब-भाव प्रणिधान-गम्य माहृदय में पर्यवसित होता है, अर्थात् जिस प्रकार मानस (मरोवर) में रहने वाले हंस के लिए हमें ‘ताल-तलैया’ नहीं दूँदने चाहिए, उसी तरह मानस (हृदय) में रहने वाले आत्मा को भी हम बाहर क्यों दूँदें ? पूर्वार्ध-गत प्रस्तुत वाक्य को हटाते ही उत्तरार्ध-गत

अप्रस्तुत वाक्य

हंसा पापे मग्नसरोवर
ताल-तलैया क्यों डोले ?

भग्योक्ति का निर्माण कर देता है। इसी तरह प्रस्तुत रूप-विधान को हटाकर
अप्रस्तुत रूप-विधान द्वारा बनी हुई ध्व्यात्मिक भग्योक्तियाँ भी भी देखिए :

हे राजहंस ! यह कौन चाल ?

तू पिजर-बद्ध चला होने

बनने अपना हो भाव काल । (रामकृष्णदास)

हंसा प्यारे ! सरवर तजि कहें जाय ?

जहि सरवर बिच मोती चुनते, बहुविधि बेलि कराय ।

सूख ताल पुरइन जल छोड़े कमल मयो कु'मिलाय ।

कह कबीर जो अय की बिछुरे, बहुरि मिले कय आय ॥ (कबीर)

यहाँ 'हंस' आरम्भ का तथा 'पिजर और सरवर' देह के प्रतीक हैं। इसी तरह का
कबीर का एक दूसरा प्रकृति-चित्र भी ने -

काहे री नलिनी ! तू कुमिलानो, तेरे ही मालि सरोवर बानी ।

जल में उतवति जल में घास, जल में नलिनी ! तोर नियास ।

ना तलि तवति न ऊपर भागि, तोर हेत कहूँ कासनि साग ।

कहै कबीर जे उदिक समान, ते नहीं मूए हमारे जान ॥'

इसमें 'नलिनी' और 'जल' समस्त जीव और ब्रह्म के प्रतीक हैं। जीव को ब्रह्म-
रूप न होने के कारण बड़ी बेचैनी रहती है। किन्तु यह उसका भ्रमान है।
वास्तव में वह ब्रह्म-रूप ही है और वह रहस्य कबीर-जैसे जानी पुरुषों को भली-
भाँति ज्ञात है, जिन्हें ब्रह्म-साक्षात्कार हो चुका है। ध्व्यात्म-बोध के अतिरिक्त
भी हम जीवन के किसी भी पार्श्व को धमका सारे प्रसंग को भग्योक्तियों
द्वारा अच्छी तरह उभाड़ सकते हैं। गत भारतीय स्वतन्त्रता-संघर्ष में जेल से
छूटकर घर आए हुए नजरबन्द कीर का द्विवेदीयुगीन सिंह की भग्योक्ति में वर्णन
देखिए :

कठघरे में रोक रक्ता है तुम्हें कोई कहीं

तो यहाँ भी धन्य तुमको दीनता आती नहीं

छूटते हो गर्जता है पूर्व के उत्साह से,

सिंह जा निज बन्धुधों को भेंटता है चाह से । (रामचरित उपाध्याय)

भग्योक्ति में देश की स्वतन्त्रता की कामना का ध्यापाद-युगीन चित्र भी

१. 'कबीर-ग्रन्थावली', पृष्ठ १०८ ।

देखिए :

कीर का प्रिय, आज पिंजर खोल दो !

क्या तिमिर कंसी निशा है,

आज विदिशा हो दिशा है,

दूर राग आ निकटता के

अमर बन्धन में कैसा है !

प्रलय-धन में आज राका धोल दो !^१ (महादेवी)

यह अन्योक्ति देह-पिंजर-बद्ध आत्मा की मोक्ष-कामना के रूप में भी लग सकती है। इसी तरह का एक प्रगतिवादी चित्र भी देखें :

जल उठे हैं तन बदन से, क्रोध में शिव के नमन से

छा गए निशि का संधेरा हो गया खूनी सवेरा

जग उठे मुरदे बंचारे बन गए जीवित भ्रंगारे

रो रहे थे मुंह छिपाये आज खूनी रंग साये।

(बंदारनाथ अग्रवाल 'कोयले')

यही काले-काले रंग के जलवर लाल बने कोयलों से काले रंग के क्रोध में आग-बबूले बने मजदूर विवशित हैं। इसे हम रूपकातिशयोक्ति वाले भेद के अन्तर्गत भी कर सकते हैं। जीवन के नैतिक पहलू का एक रीति-भुगीन व्यंग्य-चित्र भी देखिए :

स्वार्थ भुक्त न धम वृषा, देख विहंग ! विचार !

बाज ! पराये पानि पर तू पंछो हि न मार। (विहारी)

(‘विहारी रत्नाकर’ दो० ३००)

यहाँ बाज को कहा जा रहा है कि ‘तू विहंग—विशाल-गगन-विहारी—है, तेरे लिए कहीं कमी नहीं। अरे, फिर तनिक तो सोच कि तू दूसरे के हाथ पर बैठकर क्यों पक्षियों को मार रहा है। इसमें न तो तेरा स्वार्थ सिद्ध होगा, न ही पुण्य। तू वृषा ही धम कर रहा है। इस फटकार में बाज के प्रतीक में लक्ष्यभूत कोई ऐसा अधिकारी प्रस्तुत है, जो दूसरे का सेवक बनकर निरीह जनता की हत्या कर रहा है। वास्तव में हमारे विचार में तो विहारी का लक्ष्य यहाँ भी पूर्वोक्त ‘नहि परान, नहि मधुर मधु’ वाली अन्योक्ति की तरह जयपुर-नरेश ही है, जो मुगल-सम्राट के हाथ की कठपुतली बनकर प्रजा का खून बहाने रहने लगे; इसलिए इसे हम ‘वैयक्तिक’ अन्योक्ति कहेंगे। इसी तरह अन्योक्ति जीवन के अन्य क्षेत्रों को भी प्रकाशित करती है। डॉ० सुधीन्द्र के शब्दों में^२

१. ‘यामा’, २३६।

२. ‘हिन्दी-कविता में युगान्तर’, पृ० ४८७।

हि० प्र०—३

“अन्योक्ति एक साधारण अलंकार नहीं है। वह मानस के किसी भी भाव को, सत्कार के किसी भी पदार्थ को, जीवन के किसी भी क्षेत्र को, प्रस्पर्श नहीं मानती।”

अप्रस्तुत-प्रशंसा का साहचर्य-निवन्धना वाला यह अन्योक्ति-भेद घलकार-शास्त्रियों ने कितने ही प्रकार का माना है।^१ आचार्य मम्मट ने इसके मूल में तीन हेतु माने हैं—इलेप, समासोक्ति और केवल मम्मट द्वारा साहचर्य-सादृश्य। जब इलेप मूल में रहता है, तो सभी शब्दों निवन्धना का वर्गीकरण के दो धर्म होते हैं, जिनमें एक प्रस्तुत की ओर लगता है और दूसरा अप्रस्तुत की ओर। प्रस्तुत और अप्रस्तुत का केवल शाब्दिक सादृश्य ही रहता है, आर्थिक सादृश्य नहीं। हम पीछे उल्लेख कर आए हैं कि संस्कृत-साहित्य में शाब्दिक सादृश्य अथवा इलेप पर आधारित अप्रस्तुत रूप-विधान पर्याप्त है। इधर जब हिन्दी की नींव पड़ रही थी, उस समय बौद्ध-सम्प्रदायों के सिद्धों से गोरख-पंथियों एवं उनके द्वारा निर्गुण-भागियों को दाय-रूप में जो साधनात्मक रहस्यवाद प्राप्त हुआ है, वह भी प्रायः विलुप्त भाषा में ही है। इसे ‘साम्ब्य भाषा’ कहा करते हैं, क्योंकि इसमें एक लौकिक और एक पारिभाषिक दो धर्मों की सन्धि रहती है। किन्तु कुछ विद्वान् इसे सन्ध्या-काल-जैसी भाषा मानते हैं, क्योंकि जिस प्रकार सन्ध्या में कुछ प्रकाश और कुछ तिमिर मिले रहते हैं, उसी प्रकार इसमें भी दो धर्म मिलमिलाते हैं। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने इसे ‘सन्ध्या-भाषा’ कहा है^२, क्योंकि इसमें दूसरे धर्म की अभिसन्धि—अभिप्राय—रहता है। जो कुछ भी हो, यह तो निश्चित है कि इसमें दो धर्म रहते हैं। ऊपर का लौकिक धर्म कुछ अवलील, कुत्सित, ऊटपटांग अथवा विरोधाभास लिये हुए रहता है, किन्तु संकेतित धर्म साधनात्मक सिद्धान्त का प्रतिपादन करता है। कबीर, जायसी आदि की बहुत-सी उक्तियाँ एवं उल्ट्यासियाँ भी इसी भाषा में लिखी हुई हैं। व्यापक रूप में होने से यह पहली-सीली अथवा अन्योक्ति-पद्धति कहलाती है। इसका विस्तृत निरूपण हम आगे पद्धति-प्रकरण में करेंगे। रीति-युगीन कवियों की अन्योक्तियों में भी कहीं-कहीं द्रष्टव्य भाषा दीखती है। उदाहरण के रूप में विहारी की यह अन्योक्ति सीजिए :

१. तुल्ये प्रस्तुते तुल्यामिषाने त्रयः प्रकाराः । इलेपः समासोक्तिः सादृश्यमात्रं वा तुल्यान् तुल्यस्य ह्याक्षेपे हेतुः ।

—‘काव्य-प्रकाश’, १०।६८ वृत्ति ।

२. ‘हिन्दी-साहित्य’, ५० २३ ।

अग्यों तरपीना हो रह्यो, श्रुति सेवत इक भंग ।

नाक वास बेसर तह्यो बसि मुक्तिन ॥ संग ॥ (वि० स० ६४०)

इस दोहे के मय शब्द द्रष्टृ हैं—‘तर्पीना’=तरीना, तरकी (कान का भूषण-विशेष) और ‘तर्पी ना’=तरा नहीं, अनतरा, बढ; श्रुति=कान और वेद; ‘अग्य’=अवयव और सहायक; ‘नाक वास’=नाक और बंकुण्ठ धाम में निवास; ‘बेसर’=नय और बिना धार के अर्थात् ‘सोम उतारि भुईं मां धरे तब पंठे धर मोहि’ जैसे त्यागी; ‘मुक्तिन’=मोती और जीवन्मुक्त महात्मा लोग । इनमें एक अर्थ नायिका के कान और नाक के भूषणों की ओर लगता है और दूसरा दार्शनिक सिद्धान्त की ओर । देखिए, ‘तरीना’ (तरकी) एक भंग ‘श्रुति’ (कान) का सेवन करता हुआ अब तक ‘तरीना’ ही रहा, किन्तु इसर ‘बेसर’ (नय) ने मुक्तों (मोतियों) के साथ रहकर ‘नाक’ में स्थान प्राप्त कर लिया । इसका दूसरा अर्थ-अर्थ प० पद्मनिह शर्मा के शब्दों में इस प्रकार है—‘कोई किसी मुमुक्षु से कह रहा है कि मुक्ति चाहने हो तो जीवन्मुक्त महात्माओं की संगति करो । श्रुति-सेवा भी एक संसार-तरणोपाय है सही, किन्तु इससे शीघ्र नहीं तरोगे । अथवा कोई किसी केवल श्रुति-सेवा मुमुक्षु से कह रहा है कि एक भग श्रुति का सेवन करते हुए तुम अब तक नहीं तरे, विचार-तरणों में गोते खा रहे हो, और वह देखो अमुक व्यक्ति ने मुक्तों की मरसंगति से ‘बेसर’ (अनुपम) नाक-वास—बंकुण्ठ-प्राप्ति, सामुग्य—मुक्ति—प्राप्त कर ली । इस अन्योक्ति में बिहारी ने ‘श्रुते ज्ञानाग्र मुक्तिः’ इस दार्शनिक सिद्धान्त के आधार पर सत्संगति द्वारा प्राप्त ज्ञान को मोक्ष-साधन के रूप में महत्त्व दिया है और मोक्ष के लिए निरे वैदिक कर्मकाण्ड की विफलता बतसाई है । किन्तु ध्यान रहे कि अगर यहाँ कवि को दोनों ही अर्थ समान रूप में विवक्षित हो, तो यहाँ अभिधा ही काम करेगी और इत्थे अन्योक्ति का स्वतन्त्र कारण बनेगा । अप्रस्तुत-प्रशंसा में अभिव्यञ्जमान प्रस्तुत की प्रधानता रहती है जब कि इत्थे में दोनों अर्थ वाच्य एवं सन्तुलित रूप में रहने हैं । इत्थे का एक और उदाहरण लीजिए:

करि अवलन को थो-हरण बारिवाह के संग ।

धर करतो जहें धंचता छापी समय कुटंग ॥^२ (अनुवाद)

१. ‘बिहारी सनमई’, पृ० २३४ ।

२. रामदत्त मिश्र, ‘काव्यालोक’, पृ० ३५ । यह ‘रस-अंगपर’ में पण्डितराज द्वारा दिये हुए इस श्लोक का अनुवाद है :

अवलानो धियं हत्वा बारिवाहैः सहानिशम् ।

निष्ठां चपता यत्र स वासः समुपस्थितः ॥ (द्वितीय ध्यान)

इसमें 'प्रवलन', 'श्री-हरण', 'वारिवाह' और 'चंचला' सब द्रिष्ट शब्द हैं। कवि उस 'कुटुंब' समय—कठिन वर्षाकाल—का वर्णन करता है जब कि प्रवलाधो की श्री (कान्ति) का हरण करती हुई चंचला (विजयी) सदा वारिवाह (बादल) के साथ घर किये रहती है, किन्तु अभिव्यज्यमान प्रस्तुत भ्रमं यहाँ ऐसा बुरा समय आया हुआ बताता है जब कि चंचला—कुलटा—प्रवलाधो—गरीबो—का घन मूट-खसोटकर जलवाहक (कटार) तक का घर नहीं छोड़ती। यदि यहाँ प्रकृति-चित्रण ही प्रस्तुत मानें, तो यह समासोक्ति के अन्तर्गत आएगा। वास्तव में किसी वस्तु का प्रस्तुत या अप्रस्तुत होना कवि की विवक्षा पर निर्भर करता है।

अन्वयोक्ति के दूसरे भेद का कारण समासोक्ति को कहा गया है। इसमें समासोक्ति की तरह केवल विशेषण-शब्द ही द्रिष्ट रहते हैं, विशेष्य-शब्द नहीं। संस्कृत की तरह हिन्दी में भी कुछ ऐसी अन्वयोक्तियाँ हैं। उदाहरण के लिए देखिए :

मुवरन बरन मुवास युत सरस दलनि मुकुमार ।

ऐसे चंपक को तजे तं ही और गँवार ॥ (मतिराम)

इसमें पूर्वार्द्ध के विशेषण-शब्दों के दो-दो भ्रम हैं, किन्तु उत्तरार्द्ध के विशेष्य-शब्द अपना एक ही भ्रम रखते हैं। कोई भ्रमर को फटकार रहा है कि मुझ-जैसा भौंड़ा गँवार कौन होगा, जो सोने के-से रंग, अच्छी मुगग्नि एव सरस पंखुड़ियों वाली कोमल चम्पा को छोड़ देता है। प्रतीयमान भ्रम एक ऐसा नामक है, जो अच्छे रूप-रंग और बुल की, अच्छे रहन-सहन, वसन एव बनाव-ठनाव वाली और रसीली सखी-सहेलियों से अनुगत लड़की को छोड़ देता है; उससे विवाह नहीं करना। इसी तरह दीनदयाल की भी एक वसन्त की अन्वयोक्ति लीजिए :

हितकारी शत्रुराज, तुम साजत जय आराम ।

मुमन सहित आसा भरी दलहि करी अभिराम ॥

दलहि करी अभिराम कामप्रद द्विजगन गावें ।

सहि मुवास सुखधाम बातबर ताप भसारैं ।

बरन 'दीनदयाल' हिये भाषव भुनि प्यारी ।

धवन सुखद सुखबन विमल बिसस हितकारी ।

(‘अन्वयोक्ति-रत्नद्वय’, १।४)

इसमें शत्रुराज (वसन्त) विशेष्य है और मुमन, आसा, दल, द्विज सुखबन आदि शब्दों से बनने वाले विशेषण द्रिष्ट हैं। दीनदयाल के ‘अन्वयोक्ति-रत्नद्वय’ में

ऐसी दिनष्ट अन्योक्तियाँ बहुत हैं, किन्तु, जैसा हम पीछे कह आए हैं, केवल साहित्यिक सादृश्य पर ही आधारित अप्रस्तुत-रूप-योजना बौद्धिक अधिक होती है, हार्दिक कम। जिन दिनष्ट अन्योक्तियों में कवि का हृदय ईषदपि नहीं भाँकटा, और भावोत्तेजन की सामग्री नहीं रहती, उन्हें हम काव्य न कहकर वाग्-वंदय्य ही कहेंगे। हिन्दी का साधनात्मक रहस्यवाद एवं पहली-साहित्य इसी क्रांति की रचनाएँ हैं। वस्तुतः किसी भी रचना में काव्यत्व आधान करने वाली रमात्मकता तो प्रायः आर्थिक सादृश्य वाली योजना में ही रहती है। हम मानते हैं कि 'कामायनी' और 'पद्मावत' में भी 'यड़ा', 'इड़ा' आदि एवं 'पद्मावती', 'मिहलझीप' आदि के विशेषण भी कभी-कभी स्थूल और सूक्ष्म दोनों अर्थों की ओर लगते हैं, किन्तु हमें भूल नहीं जाना चाहिए कि यहाँ शब्द-श्लेष कम और अर्थ-श्लेष अधिक है, इसलिए हृदय-स्पर्शी होकर वह अनुभूति में नायक ही होता है, बाधक नहीं। अन्योक्ति के प्रकृत भेदों में श्लेष में अभिप्रेत शब्द-श्लेष ही है, अर्थ-श्लेष नहीं।

सादृश्य-निबन्धना के श्लेष-हेतुक, समासोक्ति-हेतुक और सादृश्य-हेतुक तीन भेद बतलाकर फिर मम्मट ने प्रकारान्तर से इनके तीन और भेद किये—

पूर्ण और आंशिक और 'आंगिक अप्यारोप'। मम्मट के इन तीन भेदों अप्यारोप वाली को आनन्दवर्धन द्वारा किये गए 'विवक्षित-वाच्य', अन्योक्तियों 'अविवक्षित-वाच्य' और 'विवक्षित-विवक्षित वाच्य' इन भेदों का ही रूपान्तर समझिए। हम देखते हैं

कि जब प्रकृति के उपादानों द्वारा खीचा हुआ अन्योक्ति-चित्र पदार्थों के परस्पर-सम्बन्ध में कोई बाधा उपस्थित नहीं करता, किन्तु स्वाभाविक रहता है और अन्य अर्थ के आरोप के बिना ही अभिधा द्वारा अप्रस्तुत अर्थ का ठीक-ठीक बोध करा देता है, तो वह अनप्यारोप वाली अन्योक्ति कहनाएगी। उदाहरण के लिए पीछे दी हुई इस की छोटी-सी अन्योक्ति को ही ले लीजिए :

हे राजहंस ! यह कौन चला ?

तू फिर-बढ़ चला होने

बनने अपना ही आप काल । (रायकृष्णदास)

यहाँ अभिधा-द्वारा प्रतिपादित अप्रस्तुत अर्थ संबंधा सम्भव है, क्योंकि हम ही

१. इयं वाच्ये क्वचिन् प्रतीयमानार्थानप्यारोपेणैव भवति, स्वचिदप्यारोपेणैव, स्वविदोप्यारोपेण । 'काव्य-प्रकाश', १०।६८ वृत्ति ।

२. 'प्वग्यालोक्' ३। का० ४१ की वृत्ति ।

बया, कोई भी पशु-पक्षी अज्ञान-वश पिंजरे के भीतर रहे हुए अन्न-फल या मांसादि के लोभ में घुसकर बन्द हो सकता है। इसी तरह इसके साथ की पूर्वोक्त अन्य अन्वोक्तियाँ भी समझें। किन्तु इसके विपरीत, कुछ ऐसी जाति की अन्वोक्तियाँ भी होती हैं, जिनमें अध्यवसित रूपक की तरह अभिधेयार्थ बाधित रहता है और जब तक अग्रस्तुत पर प्रस्तुत का आरोप न किया जाय, तब तक उसका अर्थ-बोध ही नहीं होना। ऐसी स्थिति में वहाँ अध्यवसित रूपक के ठीक विपरीत अग्रस्तुत पर प्रस्तुत का आरोप करना पड़ जाता है। तब जाकर कहीं अर्थ-समन्वय होता है। आरोप वाली ऐसी अन्वोक्ति की हम अध्यवसित अन्वोक्ति कहते आए हैं। इसमें अध्यवसित रूपक वाली धारा और सारूप्य-निबन्धना की अध्यारोप वाली धारा दोनों परस्पर घुल-मिल जाती है और यही कारण है कि कुछ भ्रान्तकारिक इसे रूपकान्तिशयोक्ति-मूलक अन्वोक्ति भी कह गए हैं। ध्वनिकार ने इसे अविवक्षित-वाच्य कहा है। उदाहरण के लिए हम मम्मट का ही श्लोक^१ लेते हैं, जिसमें एक पक्षिक और श्मशान-वृक्ष का परस्पर यो वार्तालाप चलता है

‘पक्षिक : अरे, तুম कौन हो ?

‘वृक्ष : कहता हूँ, मुझे तुम देव का मारा हुआ शाखोट (श्मशान-वृक्ष) समझो !

‘पक्षिक : तुम तो ऐसा बोलने हो, जैसे तुम्हें जीवन से ग्यानि हो गई हो।

‘वृक्ष : तुम ठीक समझे हो।

‘पक्षिक : तो तुम्हें इस तरह ग्लानि क्यों हो गई ?

‘वृक्ष : कहता हूँ, बात यह है कि यहाँ वाय-स्थित एक बट-वृक्ष है। पक्षिक लोग क्या तो छाया, क्या लेटना, क्या चढ़ना और क्या पत्तें प लवड़ी, सभी प्रयोजनों के लिए उसी का आश्रय लेते हैं, किन्तु मैं भाग-स्थित हूँ, तो भी सेवा के रूप में मुझसे कोई मेरी छाया तक नहीं लेता।’

उपरोक्त अन्वोक्ति में श्मशान-वृक्ष पक्षिक से बातें कर रहा है; पर क्या कभी यह संभव है कि वृक्ष-सत्तादि पक्षिकों से बातचीत करें? इसलिए यहाँ अग्रस्तुत श्मशान-वृक्ष पर प्रस्तुत किसी एक तेरे पुरुष का आरोप किया जाता है, जो सदाचार-संपन्न है और लोगो का उपकार भी करना चाहता है, किन्तु

१. ‘कस्तुर्यं मोः ।’ ‘कथयामि, वैवहतकं मां विद्धि शाखोटवम्’

‘वैराग्यादिव वसि’ ‘साधु विदितम्’ ‘वरमादिवम् ?’ ‘वप्यते’।

‘वामेनात्र यदस्तमध्वगजनः सर्वात्मना सेवते,

न च द्वाप्यादिव परोपकार-करणे मार्ग-स्थितरयापि मे’ ॥

‘वाक्य-प्रकाश’, दृशपोत्साह, ४४७।

एक-मात्र अधम जाति का होने के कारण लोग उसकी सेवा ही स्वीकार नहीं करते, जबकि दूसरा मनुष्य (बट) दुराचारी होता हुआ भी उत्तम जाति का होने के ही कारण सभी का आश्रय बना हुआ है। यह उल्लेखनीय है कि यहाँ 'वाम' (बाईं ओर और दुराचार) एवं 'मार्ग' (रास्ता और सदाचार) शब्दों में श्लेष है, जो अधम-जातीय सत्-पुरुष की तरफ से पाठकों के हृदय में करुणा और सहानुभूति का भाव जागृत करने में सहायक होता है। इसी तरह के संस्कृत के एक-दो छोटे-छोटे उदाहरण और भी देखें :

चन्दन-कदम्ब-कलहे भेको मध्यस्थतां याति ।

शूत्रे पङ्क-निमग्नः 'कदम्ब-समतां न चन्दनो समते' ॥^१ (प्रज्ञात)

अक्ष-धुरि सुखासीना भक्षिकंकाशवदत् पुरा ।

'उत्थाप्यते मया मार्गे पांशु-राशिरहो कियान् ?'^२ (प्रज्ञात)

अध्यारोप वाली ऐसी अन्योक्तियाँ हिन्दी में भी होती हैं। ५० सालन-साल चतुर्वेदी की स्वतन्त्रता-आन्दोलन के राष्ट्रकर्मी पर पुष्प की अन्योक्ति देखिए :

चाह नहीं मैं मुरबाला के गहनों में गुंथा जाऊँ,

चाह नहीं प्यारी माला में बिध प्रेमी को ललचाऊँ

चाह नहीं सम्राटों के सिर पर हे हरि ! डाला जाऊँ

मुझे तोड़ लेना बनमाली ! उस पथ पर देना तुम फँक

मातृ-भूमि पर दीश चढ़ाने जिस पथ जायें धीरे अनेक ।

यही पुष्प का बोलना असंभव होने से उस पर प्रस्तुत राष्ट्रकर्मी का आरोप है। बनमाली ईश्वर का प्रतीक है। इसी तरह और भी लीजिए :

१. हिन्दी-रूपान्तर

चन्दन औ' कीचड़ में ठन गई खूब,

यह बहे 'मैं थोछ', यह कहे 'मैं थोछ' ।

मैंडक निर्णय देता कीच में दूब,

'कीचड़ की समता में कहाँ चन्दन निहृष्ट' ।

२. हिन्दी-रूपान्तर

रथ के पहिये की धूर में सुखासीन,

बोली तुच्छ भक्षिका अभिमान-पीन,

'देखो मेरा है कितना बल, प्रमाण

उड़ाती पथ में कितनी घूल महान' ।

मुनहु धिटप ! हम फूल हैं तिहारे,
 जो पं राखो पास सोभा चौगुनी बढ़ायेंगे
 तजिहो हरय विरल है न चारों कट्ट,
 जहां तहां जैहें तहां दूनी छबि पायेंगे,
 सुरन पं चढ़ेंगे या नरन पं चढ़ेंगे हम
 मुकवि 'रहीम' हाय हाय हो बिकायेंगे,
 देश में रहेंगे या विदेश में रहेंगे,
 काहू भेष मे रहेंगे पं तिहारे ही कहायेंगे । (रहीम)

इसी तरह "घोड़े के पैरों पर नाल लगती देख मेढक बोला, 'मेरे पैरों पर भी नाल लगनी चाहिए।' जब हथौड़े की चोट लगी तो प्राणों से हाथ धोने पड़े" इत्यादि लोक-प्रसिद्ध अन्वयोक्तियाँ भी समाँभिए । आदिक अम्पारोप वाली अन्वयोक्ति में कुछ तो आम्पार्य आरोपित रहता है और कुछ नहीं, जैसे :

पावस देखि 'रहीम' मन, कोयल साथे मीन ।

अब दादुर बचता भये, हमहि पूछिहें कौन ?

यहाँ पावस को देखकर कोयल का चुप हो जाना किसी तरह बाधित नहीं, किन्तु उसका यह कहना कि अब दादुर महापाय बचता हैं, हमें कौन पूछना है, बाधित है । इस अंश में आरोप है, इसलिए यह आरोप और अनारोप-मिश्रित अन्वयोक्ति है । इसी तरह की कबीर की भी एक अन्वयोक्ति देखें :

साँभ पड़े दिन धीतबे, चकवी डीन्ही रोय ।

चल चकवा ! या देश मे, जहां रैन नहि होय ॥

यहाँ भी पूर्वार्द्ध स्वाभाविक है और द्वितीयार्द्ध में अम्पारोप है । इसमें 'रैन'—विरह से डरी हुई चकवी के अप्रस्तुत-विधान से सांसारिक विपत्तियों और दुःखों द्वारा उत्प्रेक्षित आत्मा की विकलता अभिव्यक्त हो रही है । अम्पारोप वाली अन्वयोक्ति पद्य-रूप में ही हो, यह बात नहीं । वह पद्य-रूप में भी चलती है ।

मस्तुत में 'महाभारत', 'पंचतन्त्र' आदि की पनु-पदी-सम्बन्धी कथाएँ अथवा अंग्रेजी की फेबल्स (Fables) और पैरेबल्स (Parables) एवं उनके आधार पर निमित्त हिन्दी का जितना भी जन्तु-कथा-साहित्य है, वह प्रस्तुत पनुप्पों का अम्पारोप किये बिना उपपन्न नहीं होना, इसलिए वह अम्पारोप-वाली अन्वयोक्ति के ही अन्तर्गत होता है, किन्तु प्रबन्ध-गत होने से यह पद्धति-रूप है ।

मम्मट की तरह भोजराज ने भी अन्वयवित का वर्गीकरण कर रखा है

और वह भी अपने ही ढंग का ।^१ आपने अप्रस्तुत से प्रस्तुत की प्रतीति में समामोक्ति मानकर उसीको अन्योक्ति, अनन्योक्ति, भोजराज का वर्गीकरण और उभयोक्ति कहा है, यह हम पीछे देख आए हैं ।

भोज के मतानुसार अन्योक्ति वाच्य अथवा प्रतीयमान साहस्य में होती है । वाच्य साहस्य से शाब्दिक साहस्य अभिप्रेत है, जिसमें विशेषण द्रिष्ट होने के कारण प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों प्रांत समान रूप में लग जाते हैं जैसा कि मम्मट ने भी स्वीकार कर रखा है । प्रतीयमान साहस्य में भाषिक साहस्य रहता है, जो प्रस्तुत और अप्रस्तुत के समान इतिवृत्त—भाष्यमें—पर आधारित होता है । इसके अनिरिक्त भोज में अन्योक्ति की चार भेद-प्रयोजक उपाधियाँ भी मानी हैं—स्वाभा, गहाँ, स्वाभा-गहाँ दोनों और स्वाभा-गहाँ दोनों का समाव और इन सबके पृथक्-पृथक् उदाहरण दे रहे हैं । हिन्दी में भी ये चार प्रकार की अन्योक्तियाँ मिलनी हैं, जैसे .

स्वाभा वाली —

उपल वरधि गरजन तराजि, डारत कुतिश बडोर ।
चितव कि चातक मेघ तजि, कबहूँ दूसरी ओर ॥ (तुलसी)
बेलत दीपनि दीप की देन प्राण अरु देह ।
राजन एक पनंग में, बिना कपट को नेह ॥ (भनिराम)

गहाँ वाली —

बगला बँठा प्यान में प्रानः जल के तीर ।
मानो तपसी तप करे, मतकर भस्म शरीर ॥
मतकर भस्म शरीर, तीर जब देखी मदनौ ।
कहे 'मीर' प्रति खोंब गमूची फौरन निगली ॥
फिर भी भावें शरणा, बर जो तब के अगला ।
उनके भी तू शरा हरे रे, छी ! छी ! बगला ॥

(अनोरघनी मीर)

१. प्रतीयमाने वाच्ये वा साहस्ये तोषजायने ।
स्वाभां गहाँमुभे नोभे तदुपायोन् प्रचक्षने ॥
विशेष्यमात्रभिन्नाऽपि तुन्याकार-विशेषणा ।
अभ्यसावपराऽप्यस्ति तुन्यानुन्य-विशेषणा ॥
संश्लेषणोच्यते तन्मात्रं ममामोक्तिरियं ततः ।
संवाच्योक्तिरनन्योक्तिः उभयोक्तिश्च कथ्यते ॥

'भरवनी-बंटाभरव', ४१४७-४८ ।

दोनों वाली—

फूकर उदर खलायकं, घर घर चाटत खून ।
रंगे रहत सद खून सों, नित नाहर नाखून ॥ (वियोगी हरि)
मुख भीठे मानस मलिन, कोकिल मोर चकोर ।
मुजस धवल चातक नवल रह्यो भुवनि भरि तोर ॥ (तुलसी)

दोनों के अभाव वाली—

जाके एकाएक हूँ, जग व्यवसाय म कोय ।
सो निराध फूले फले, आकु बहबहो होय ॥ (विहारी)
सँवर सुगना सैइया दुह डँडी की आस ।
ढँडी फूटी चटाक दे, सुगना धला निरास ॥ (कबीर)

इसके अनिश्चित भोज ने अन्व्योक्ति के प्रकारान्तर से दो और भेद किये हैं—सजातीय और विजातीय । सजातीय अन्व्योक्ति में सजातीय अप्रस्तुत से सजातीय प्रस्तुत का बोध होता है, जैसे .

करि फुलेल को आचमन, भीठो कहत सराहि ।

रे गन्धी । मति अन्ध तू, इतर दिखावत काहि ॥ (विहारी)

यहाँ अप्रस्तुत गन्धी—इतर-फुलेल के व्यापारी—से प्रतीयमान अनजानों के बीच अपनी कीमती वस्तुओं और उनके गुणों को बताने वाला मूल्य दोनों मनुष्य-जातीय है । इसी तरह 'वहाँ राजा भोज और कहाँ गानू तेजी' भी सजातीय अन्व्योक्ति है । विजातीय अन्व्योक्ति में प्रस्तुत और अप्रस्तुत विभिन्न जाति के होते हैं, जैसे उपरोक्त पलाया, गहाँ आदि की अन्व्योक्तियाँ, अथवा

हंस बग देखा एकरंग चरे हरियरे सास ।

हंस छीर से जानिये बग उमड़े तरकाल ॥ (कबीर)

यहाँ अप्रस्तुत हंस और प्रस्तुत विवेकी पुरष दोनों विजातीय प्राणी हैं ।

साहस्य-निबन्धना के उपरोक्त छः भेदों का न्यूनाधिक रूप में निरूपण मरुत के कुछ अलंकार-शास्त्रियों ने तो किया है, किन्तु हिन्दी के अलंकारियों

का इस और ध्यान नहीं गया है । मच तो यह है

'रसाल' का वर्गीकरण कि उन सबने साधर्म्य-हेतुक भेद को ही अन्व्योक्ति माना है । इस विषय में मध-युगीन आलंकारिक

रन्हेयालाल पोद्दार, भगवानदीन और रामदहिन मिश्र आदि भी एतन्न हैं । हो सकता है कि वर्तमान में अल्प-मूलक अन्व्योक्तियों का प्रचलन न रहने में ही वे चुप रहे हों अथवा उन्हें शब्द-शक्ति-मूलक ध्वनि मानकर अन्व्योक्ति-अलंकार

न स्वीकार करते हो जैसा कि गुक्तजी ने किया है।^१ हाँ, डॉ० रमाशंकर 'रमाल' ने घाने 'अनकार-पीयूष' में अन्योक्ति का संस्कृत-भाषाओं की अपेक्षा अवश्य कुछ स्वतन्त्र विद्वेषण और वर्गीकरण किया है।^२ इन्होंने पहले इसके दो मुख्य भेद किये—वक्रान्योक्ति और काकु-अन्योक्ति। काकु-अन्योक्ति का उदाहरण न देकर वक्रान्योक्ति का ही इन्होंने निम्नलिखित उदाहरण दिया—

तुम राजनी प्रति कठिन हो करो सदा ही खोट।

देखहु मोहन इन हई मेरे हिष ॥ खोट ॥

इसमें हमें स्पष्ट अप्रस्तुत-विधान कोई नहीं दिखाई देता, इसलिए रसासजी इन भेदों के निरूपण में अन्योक्ति की सीमा-रेखा को सादृश्य से बाहर दूर खींच ले गए हैं।^३ फिर इन्होंने अन्योक्ति के तीन और भेद किये हैं—श्लिष्टा, स्वगता और परगता। श्लिष्टा का इन्होंने उदाहरण नहीं दिया, किन्तु हम इसका निरूपण पीछे कर आए हैं। स्वगता में उसे कहते हैं, जहाँ अन्योक्ति का भाव कहने वाले पर ही रहे, जैसे :

ऐसी तुच्छ बारी की न कुछ परवाह चाह,

भव बीच भीरन को बाग बहुतेरे हैं।

संस्कृत की पूर्वोक्त 'चन्दन-चन्दन-कसह वालो' अन्योक्ति भी इसी जाति की है। परगता में अन्योक्ति का भाव कहने वाले पर लागू न होकर किसी दूसरे पर ही लागू होता है।^४ इसके रसासजी ने चार अवान्तर भेद किये हैं, जो उन्हीं के उदाहरणों सहित नीचे दिये जाते हैं :

(१) वंशवृत्तिक : नहि पराग नहि मधुर मधु नहि विकास इहि काल।

(२) व्यापक : धन्य धन्य है मुमन वर ' सब को देत सुखाय।

(३) नीत्यात्मक : दीरघ मांस न नेहि दुख तू साइहि जनि भूल।

(४) सांकेतिक : चातक चतुर न जाँच ही नीरस घट सों नीर।

हम अन्योक्ति में अध्यवसितरूपक और सारूप्य-निबन्धना अप्रस्तुत-प्रगता की उपमा-विकास की दो धाराओं की चरम परिणतियाँ कहने आ रहे हैं। गुक्तजी ने उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि में]

उपमा-रूपक आदि में वस्तुगत गुण धरवा क्रिया की एव दृष्टान्त, प्रयान्तर-भी व्यापार-समष्टि न्यास, सारूप्य-निबन्धना आदि में व्यापार-समष्टि की

१. 'रमामोक्षा', पृ० ३६५।

२. 'अनकार-पीयूष', उत्तराढ़, पृ० ५६, द्वितीय सं०।

३. वही, पृ० ५६।

४. वही, पृ० ५७।

जो बात कही है, वह विचारणीय है, क्योंकि कभी-कभी दृष्टान्त आदि की तरह उपमा, रूपक आदि भी व्यापार-समष्टि लेकर चलते हैं। उपमा का प्रस्तुत और अप्रस्तुतगत बहुत-से धर्मों को लेकर 'समुच्चयोपमा'^१ तथा लक्षणा का कार्य लेकर 'लक्ष्योपमा'^२ बनना उसकी वाक्यार्थता की ओर प्रवृत्ति का चोटक है। 'वाक्यार्थोपमा'^३ में तो वह 'दृष्टान्त' ही की तरह विषय-प्रतिविषय-भाव अपना लेती है, जैसे :

पिमुन धन्यो नर सुजन सो करत बिसास न धुकि ।

जैसे दाव्यो द्वय को पोवत छाछहि फूँकि ॥ (वृ०)

यहाँ 'जैसे' पद हटाने ही उपमा से 'दृष्टान्त' बन जाता है, और 'दृष्टान्त' वह अलंकार है, जिसको धुवलजी ने व्यापार-समष्टि-विषयक माना है। दृष्ट की मानी हुई^४ वाक्योपमा में उपमा सांग बनकर चलती है अर्थात् किसी प्रस्तुत को लेकर उसके सभी धर्मों का साम्य प्रतिपादन करती हुई समष्टि-रूप में चगती है। भोजराज^५ ने इसे 'समस्तोपमा' कहा है। धन्य श्रासकारिको ने रूपक को ही सांग और समस्तवस्तु-विषयक माना है, उपमा को नहीं, यद्यपि कुछेक ने उपमा के एकदेशविवर्ती भेद में उसकी व्यापकता स्वीकार कर रखी है। मझुन की तरह हिन्दी में हमें बहुत-सी सांगोपमाएँ मिलती हैं, जैसे :

संकत शैया पर दुग्ध धवल, तख्तों गंगा प्रोथम बिरल,

बँधी है धान्त, बलान्त, निश्चल

तापस बाला सी गंगा कल शशि मुख से दीपित मृदु करतल

सहरें उर पर कोमल कुन्तल

गोरे अंगों पर सिहर-सिहर, सहाराता तरस-तरस मुन्दर

अधल अधल सा भीलाम्बर ।

साड़ी की सिङ्गड़न-सी जिस पर शशि की रेशमी बिभा में भर

तिमटी है बतुँल मृदुल सहर । (११) 'नौका विहार'

१. दिव्य, सुखद, शीतल, रुचिर नव दर्शन विषु रूप ।

२. बंकिम भू प्रहरण पातित युग नेत्र से

ये कुरंग भी आँस सड़ा सफते नहीं ।

३. वाक्यार्थोपमा वाक्यार्थ कोऽपि यद्युपमीयते

एकानेकेवशब्दत्वात् सा वाक्यार्थोपमा द्विधा ॥ (ददी)

'वाक्यादर्श', २।६३ ।

४. 'वाक्यालंकार', ८।५ ।

५. 'सरस्वती-कंठाभरण', ४।२१ ।

यहाँ सादृश्यवाचक पद हटाने ही उपमा के स्थान में साग-रूपक बन जाता है। 'निराला' की 'नग्न्यामुन्दरी', रामकुमार वर्मा की 'रजनी बाला', प्रसाद की 'ऊया नागरी' आदि सब छायावादी प्रकृति-रूपक साग-रूपक हैं, जैसे :

बीती विभावरी जाग रो।
 अम्बर पनघट में डूबो रही
 तारा घट ऊया नागरी।
 लग-कुल कुल-कुल-सा बोल रहा
 किससय का अंचल डोल रहा
 सो यह सतिका भी भर साईं
 मय मुकुल नवल रस गागरी।
 अघरों में राग अमंद पिये
 अलकों में मलयज बंद किये
 तू अब तक सोई है आली।
 आँखों में भरे विहाग रो। (प्रसाद)

अब साग-रूपक में यदि प्रस्तुती को भी हटा दें, तो अन्योक्ति का प्रकृति-विषय खड़ा हो जाता है। जैसा शुक्लजी ने भी कहा है,^१ कबीर, जायसी आदि कुछ रहस्यवादी कवियों ने जीवन का मार्मिक स्वरूप तथा परोक्ष जगत् की कुछ धुंधली-सी झलक दिखाने के लिए इसी अन्योक्ति-पद्धति का अवलम्बन किया है, जैसे :

हंसा प्यारे ! सरवर तजि कहें जाय ?
 जेहि सरवर बिच मोती चुनते, बहुविधि केलि कराय
 मूल ताल पुरइन जल छोड़े कमल गयो कुंभिताय।
 कह कबीर जो अब की बिदुरे, बहुर मिले कब आय ॥

इसके बाद शुक्लजी कहते हैं कि रहस्यवादी कवियों के समान भक्त मूर की कल्पना भी कभी-कभी इस लोक का अतिव्रमण करके आदर्श-लोक की ओर संकेत करने लगती है। इसका उदाहरण यह देते हैं :

चकई रो ! चलि चरन सरोवर, जहाँ न प्रेम वियोग,
 निसि दिन राम नाम की वर्षा, भय, रुज नहि दुख सोग
 जहाँ सनक से मोन, हंस गिब, मुनि जन नल रवि प्रभा प्रकास
 प्रफुलित कमल, निमिष नहि ससिहर, गुंजत गिगम सुवास
 जेहि सर सुभग मुक्ति मुक्ताफल, मुहुत अमृत रस पीज,

किन्तु उनके आगे जब जायसी के 'पद्यावत' का प्रश्न आता है, जिनमें 'अनुराग-बाँसुरी' की तरह निरी कल्पना-ही-कल्पना नहीं है, प्रत्युत कुछ इतिहास भी बोल रहा है, तो पांडेजी एक और नया शब्द गढ़कर उसे 'सन्ध्योक्ति'^१ कहने लगे, क्योंकि उसमें साधनात्मक रहस्यवादियों की-सी ऐसी 'सन्ध्य भाषा' है, जिसमें दो अर्थ भिलमिलाते हैं—एक लौकिक और एक मैदान्तिक। फिर जब पांडेजी को 'पद्यावत' में दिव्य सकेत भी मिलने लगे, तो वे भट उन स्थलों को 'गर्भोक्ति' कहने लगे। इस तरह छोटे-मोटे भेद को लेकर अन्वयोक्ति के पृथक्-पृथक् नाम गढ़ने रहने से तो उनकी सख्या न जाने कितनी ही हो जायगी। अतएव विषय-गत 'बोड़े अन्तर' को महत्व न देकर हम 'अनुराग-बाँसुरी' आदि के लिए सामान्य 'अन्वयोक्ति' शब्द का ही प्रयोग करेंगे, जो क्या परलोक और क्या भव्य लोक—दोनों का प्रतिपादन कर देता है और जिसे पांडेजी के गढ़े हुए 'परोक्ति', 'सन्ध्योक्ति', 'गर्भोक्ति' आदि नये शिक्के अपने व्यापक प्रचलन से सीमित करने में कथमपि सफल नहीं हो सके। 'पद्यावत' के सम्बन्ध में उसके लौकिक अर्थ को महत्व न देते हुए प० रामदहिन मिश्र पांडेजी से एक पत्र और आगे बढ़ गए। वे लिखते हैं, "सारा 'पद्यावत' काव्य ही प्रस्तुत और अप्रस्तुत का रहस्य बना हुआ है। रामसेन, पद्यावती, मुग्धा आदि को अप्रस्तुत रूप में मानकर 'साधक' परमात्मा, सद्गुरु आदि प्रस्तुत की कल्पना की गई है।" हमने भी रूपकालिशयोक्ति अलंकार है।" 'पद्यावत' और 'अनुराग-बाँसुरी' को आप सन्ध्योक्ति या रूपकालिशयोक्ति या 'परोक्ति' जो चाहे कहें, किन्तु वास्तव में वे हैं अन्वयोक्तिर्वा ही और उनके अप्रस्तुत विधानों में जीवन के समस्त प्रसंग की अभिव्यक्ति है, वस्तुगत गुण या क्रिया-विशेष की नहीं।

अन्वयोक्ति के अध्यवसित-रूपक भेद में अप्रस्तुत रूप-विधान द्वारा वस्तु-विशेष के गुण अथवा क्रिया का अवबोधन तथा समस्त जीवन की अभिव्यक्ति भी हम बता आए हैं। साहस्य-निबन्धना 'अप्रस्तुत-

साहस्य-निबन्धना में प्रशसा' के सम्बन्ध में जैसा कि शुक्लजी ने माना है—
गुण-क्रिया की अभिव्यक्ति हमने वीथी व्यापार-मर्मटि का ही उल्लेख किया है,

किन्तु सच तो यह है कि अपने विशाल क्षेत्र में समस्त जीवन की तरह यह सषु क्षेत्र में वस्तुगत गुण या क्रिया को भी अभिव्यक्त कर सकती है। इस तरह रूपकालिशयोक्ति की तरह साहस्य-निबन्धना का कार्य-क्षेत्र भी बड़े-में-बड़ा हो सकता है और छोटे-से-छोटा भी। अपने छोटे रूप में

१. 'अनुराग-बाँसुरी', पृ० ७७।

२. 'काव्य में अप्रस्तुत-योजना', पृ० ६।

यह गुण या क्रिया-विशेष को, जीवन के किसी कोने को अथवा मन की किसी वृत्ति-विशेष को आधार बनाकर परिहास, विद्रूप अथवा व्यंग्य के रूप में प्रयुक्त होती है। एकदेशी ऐसी कितनी ही अन्योक्तियाँ आज साधारण बोल-चाल में लोकोक्तियाँ बनी हुई हैं, जैसे—कल मिलने वाले मोर की अपेक्षा आज हाथ में घाया हुआ कबूतर अच्छा;^१ एक ढेले से दो चिड़ियाँ भारना; मेड़की को भी जुकाम होना, ऊँट के मुँह में जीरा; डूबते को तिनके का सहारा इत्यादि। इन लोकोक्तियों के अतिरिक्त नाटक, उपन्यास और कहानी, सबमें वस्तुगत गुण-क्रिया बताने के लिए ऐसी पुष्टकर अन्योक्तियों का प्रयोग सभी भाषाओं में बराबर होता आया है, जैसे :

‘शकुन्तला : सन्ताप को मिटाने वाले लता-मण्डप, अच्छा अब तुमसे विदा लेती हूँ, फिर तुम्हारा आनन्द लेने आऊँगी।’^२

यहाँ लता-मण्डप राजा दुष्यन्त का प्रतीक है।

इसी तरह—

‘सुहासिनी : तुम मुझे अगुनी बना रहे हो।

‘विष्णुवर्धन : हाँ, क्योंकि तुम्हारी दृष्टि उपवन के अनेकानेक पुष्पों और गगन के भगणित नक्षत्रों में उलझ जाती है।

‘सुहासिनी : और तुम चाहते हो कि मैं केवल एक नक्षत्र को भ्रमलक निहारती रहूँ ?

‘विष्णुवर्धन : क्या किसी नक्षत्र के ऐसे नक्षत्र हैं ?

‘सुहासिनी : हाँ, है, एक देदीप्समान नक्षत्र के।

‘विष्णुवर्धन : दर्शन कराओगी उस भाग्यवान नक्षत्र के मुझे ?

‘सुहासिनी : दिन के प्रकाश में नक्षत्र नहीं दीखते, उसे देखने के लिए रात्रि का अन्धकार चाहिए।’^३

इसी प्रकार—

‘कंचनी : तुम कैसे प्रेमी हो, जो उर्वशी को आकाश में आखेट करने भेजना चाहते हो ?

‘वत्स : हाँ, क्योंकि आकाश के अनगिनत तारकों के मध्य एक अमंगल-कारी धूमकेतु का उदय हुआ है। उसके विनाश में ही सत्तार का

१. धरमदा कपोतः श्वो भूपुरात् ।

२. लतागृह सन्तापहर ! आमन्त्रये त्वां पुनरपि परिभोगार्थम् ।

—शकुन्तला, अंक ३, कालिदास ।

३. ‘शपथ’, पृ० ३०, हरिकृष्ण ‘प्रेमी’ ।

हि० अ०—५

देख रहे हैं सब पादप-गण
छोँच रहा है बसन समीरण
लतिकाएँ हो क्रोधित क्षण-क्षण,

फँक रही हैं सुमन विभूषण ॥ (कादम्बिनी)

यहाँ समीरण एवं लतिकाओं और गुण्डों और ललनाओं में एक-जैसा कार्य भयवा वृत्तान्त होने के कारण प्रस्तुत समीरण और लताएँ किसी गुण्डे के अगुल में फँसी स्त्रियों की ओर सकेत करते हैं। हम 'पद्मावती' आदि रहस्य-वादी रचनाओं में भी देखते हैं कि उनकी प्रस्तुत पद्मावती आदि नायिकाएँ अपने अद्वितीय सौन्दर्य से लोगों को यों मुग्ध कर देती हैं, जिस तरह कि पारलौकिक सत्ता अपने विराट् सौन्दर्य से निखिल विश्व को मुग्ध एवं विस्मित किये रहती है। रत्नसेन आदि भी तो उनकी प्राप्ति के लिए ऐसा ही आत्म-बलिदान करते हैं, जैसा कि साधक लोग पर-तत्त्व की प्राप्ति के लिए करते दिखाई देते हैं। यह सब प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य काय-साम्य ही है। लिंग-साम्य के लिए भी हम उपरोक्त पद्य ले सकते हैं, क्योंकि वहाँ समीरण पुल्लिंग है और लतिकाएँ स्त्री-लिंग, इसलिए अप्रस्तुत अर्थ भासित हो जाता है। भयवा :

अस्तावल को रवि करता है सन्ध्या-समय गमन ।

विरह-व्यथा से हो जाती है वसुधा सजल-नयन ॥

यहाँ रवि और सन्ध्या क्रमशः पुल्लिंग और स्त्रीलिंग होने के कारण उनसे अप्रस्तुत नायक-नायिका की ओर सकेत हो जाता है। विशेषण-साम्य दो तरह का होता है—श्लिष्ट विशेषण और साधारण विशेषण। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि समासोक्ति में विशेषण-मात्र ही श्लिष्ट रहते हैं, अप्रस्तुत-प्रशंसा की तरह विशेष्य कभी श्लिष्ट नहीं रहना। उदाहरण के लिए, जैसे :

सालंकार सुवर्न-युत, रत्न-निरभर गुण-लीन ।

भाव-निबन्धित जयति जय, कवि भारती नवीन ॥ (जसवन्त जसोभूषण)

यहाँ प्रस्तुत कवि की नवीन वाणी है, जो उपमादि अलंकारों, सुन्दर वाणी, शृङ्गारादि रसों, माधुर्यादि गुणों और विविध भावों से युक्त है, किन्तु अलंकार आदि शब्द श्लिष्ट होने के कारण वे गहनो में सज्जित, सुन्दर रंग की, अनुराग-भरी, गुणों और शब्द-भावों से परिपूर्ण किसी नवयुवती की ओर भी सकेत कर देते हैं। हिन्दी में आश्रयण श्लेष का प्रयोग बहुत कम होता है। प्रायिक साम्य पर आधारित साधारण विशेषणों वाली समासोक्तियाँ ही अधिकतर देखने में आती हैं। वास्तव में काय-साम्य और लिंग-साम्य भी प्रायिक साम्य

के भीतर ही आ जाते हैं, अतएव आधुनिक हिन्दी आलंकारिक इन दोनों भेदों को आधारण विशेषण भेद से ही गताथं हुआ मान लेते हैं ।

भट्ट देवशंकर-जैसे कुछ संस्कृत-भानवारिक उपयुक्त भेदों के अतिरिक्त साहित्य को भी समासोक्ति का भेद मानते हैं, जैसा कि हम पीछे साहित्य-

निबन्धना अप्रस्तुत-प्रशंसा में देख आए हैं । भेद केवल

साहित्य-निबन्धना इतना ही है कि यहाँ तो अप्रस्तुत व्यंग्य रहता है

समासोक्ति जब कि अप्रस्तुत-प्रशंसा में प्रस्तुत । उदाहरण रूप में

भट्टजी का ही निम्न लिखित पद्य लीजिए

पुरा पूर्णस्तङ्गागो यः पद्मिनी-हंस-संकुलः

अधुना मोरसः सोऽयं कुश-काश-वर्कवृत्तः ॥^१

इसमें 'प्रस्तुत तङ्गाग के वृत्तान्त से अप्रस्तुत किसी ऐसे कुटुम्बी पुरप के वृत्तान्त की प्रतीति होती है, जो पहले तो खूब धन-धान्य-समृद्धि से पूर्ण था, किन्तु अब बुरी हालत में पड़ा हुआ है ।'^२ साहित्य निबन्धना समासोक्ति और अप्रस्तुत-प्रशंसा के मध्य प्रस्तुत और अप्रस्तुत की भेदक रेखा इतनी पतली है कि ये दोनों परम्पर एक-दूसरी की सीमा में गई, घुसी-मिली प्रतीत होती हैं । कोई भी आधारण पाठक यहाँ तङ्गाग को अप्रस्तुत समझकर उसके द्वारा अभिव्यज्यमान पुरप-विशेष को प्रस्तुत मान सकता है । यही बात पूर्वोक्त समीरण और लतिकामों एवं रवि और सन्ध्या वाले प्रकृति-चित्रों पर भी लागू हो सकती है । कारण यह है कि किसी भी वस्तु का प्रस्तुत अथवा अप्रस्तुत होना तो वास्तव में वस्तु के तात्पर्य पर निर्भर करता है, जिसका पता हमें प्रकरण आदि से ही लग सकता है, किन्तु कभी-कभी प्रकरण आदि का पता लगाना सरल नहीं होता । छायावाद की अप्रस्तुत-योजना में तो यह बात विशेष रूप से देखने में आनी है । छायावाद-युग एक क्रान्ति-युग रहा । इसमें पहले से चली आ रही नितनी ही माग्यताओं और परम्पराओं को तोड़-फोड़कर स्वतन्त्र बने हुए कवि

१. हिन्दी रूपान्तर :

रमल-हंस-वृत्त-कान्ति-मुनोभित

जो तार था पहले जल-पूरित,

वही पड़ा अब जल से विरहित

घास-पात बगलों से दूषित ।

२. अथ तङ्गाग-वृत्तान्ते प्रस्तुतेऽप्रस्तुतस्य कस्यचित् कुटुम्बिनो धन-धान्य-समृद्धि-शालिनः सम्प्रति प्राप्तदुर्दशस्य पुंसो वृत्तान्त प्रतीपत्ते ।

—'आलंकार-संग्रह', पृ० ८१, उद्भजन-संस्करण ।

की अनुभूति एक बिलकुल नये ही वातावरण से भाँकने लगी। सब प्रकृति रीति-युग की तरह निरी उद्दीपन ही नहीं बनी रही, अतः आलम्बन और प्रतीक बनकर भी आई। आलम्बन-रूप में प्रकृति-चित्रण ने मानवी व्यवहार के आरोपो (Personifications) से एक ओर अप्रस्तुत का संवेन करके समानोक्ति के लिए क्षेत्र बनाया, तो दूसरी ओर प्रतीक बनकर प्रस्तुत को व्यञ्जित करते हुए अप्रस्तुत-प्रशंसा का निर्माण किया। ऐसी स्थिति में यहाँ समानोक्ति अथवा अप्रस्तुत प्रशंसा का एकदम निर्णय करना कितना कठिन होता है, इस बात का विस्तृत विवेचन हम आगे अन्व्योक्ति-पद्धति के छायावाद-प्रकरण में करेंगे। यही कारण है कि समानोक्ति को हमें अन्व्योक्ति-वर्ग के भीतर लाना पड़ा। रीति-युगीन प्रसिद्ध अन्व्योक्तिकार बाबा दीनदयाल गिरि ने अपने 'अन्व्योक्ति-कल्पद्रुम' में पद्यानुष्ठो के जितने भी चित्र लीचे हैं, उनमें कही श्लेष द्वारा और कही बिना श्लेष के अप्रस्तुत मानव-व्यवहार का आरोप दिखाया है, जिससे ज्ञेय समानोक्तियाँ बनी हुई हैं; किन्तु बाबाजी ने भी उन्हें अन्व्योक्ति ही माना है, समानोक्ति नहीं। हम देखते हैं कि उन्होंने अन्व्योक्ति से भिन्न कुछ अन्य अर्थकारों पर भी कविता की है, किन्तु उसके साथ उनकी नाम का प्रीत्यर्थ भी दे रखा है। जैसे, 'मूक्षमालंकार', 'लेखनकार' इत्यादि। यदि बाबाजी को समानोक्ति अन्व्योक्ति से भिन्न अभीष्ट होती, तो वे अन्य अर्थकारों की तरह समानोक्ति के नाम का भी पृथक् प्रीत्यर्थ देने। इससे भिन्न होता है कि उनके विचार में समानोक्ति और अन्व्योक्ति दो पृथक्-पृथक् वस्तुएँ नहीं हैं।

राजानक दृश्यक ने प्रस्तुत पर आरोपित किये जाने वाले अप्रस्तुत-व्यवहार के जितने ही भेद बताए हैं।^१ वही लौकिक वस्तु पर लौकिक वस्तु का ही व्यवहारारोप रहता है और कभी-कभी उस पर अप्रस्तुत-व्यवहारारोप शास्त्रीय वस्तु का भी व्यवहारारोप हो जाता है। के प्रकार इसी तरह कही शास्त्रीय वस्तु पर शास्त्रीय वस्तु अथवा लौकिक वस्तु का व्यवहारारोप पाया जाता है। फिर लौकिक और शास्त्रीय वस्तुएँ भी तो जितनी ही तरह की होती हैं। तदनुसार समानोक्ति भी स्वभावतः जितनी ही तरह की हो जानी है। हिन्दी के अलंकार-शास्त्री अन्व्योक्ति की तरह समानोक्ति के इस प्रक्षेपण की सूक्ष्मता में नहीं गये हैं, यद्यपि हिन्दी के कवियों ने उल्लिखित समानोक्ति-भेदों का गूढ़ताधिक रूप में अवश्य प्रयोग किया है। लौकिक वस्तु पर लौकिक ही वस्तु के व्यवहार-गमारोप के उदाहरण के लिए पूर्वनिर्दिष्ट उदाहरण, रवि-गत्या अथवा

१. 'अलंकार-सर्वस्व', पृ० ११३, निर्णय सागर-संस्करण।

समीरण-लताओं वाले प्रकृति-चित्रों को ले लीजिए । ये सब प्रस्तुत लौकिक वस्तुएँ हैं और इन पर जिन अप्रस्तुत नायक-नायिका आदि का व्यवहार-समारोप है, वे भी लौकिक ही हैं । शास्त्रीय वस्तु पर लौकिक वस्तु के व्यवहारारोप के लिए पूर्वोक्त द्रष्टृ समासोक्ति का उदाहरण है । इसमें धर्लंकार, रस, गुण आदि सब काव्य-शास्त्र की वस्तुएँ हैं और इन पर श्लेष द्वारा जिन हार, रूप, अनुराग आदि का व्यवहारारोप एवं कवि-वाणी पर जो नवमुवती का व्यवहारारोप किया गया है, वे सब लौकिक हैं । इसके विपरीत लौकिक वस्तु पर शास्त्रीय वस्तु के व्यवहारारोप के लिए निम्नलिखित उदाहरण लीजिए .

वह अपनी छाँवों के सब से सौँच रही है जग कुलधारी :

उसके कभी मुस्कराते ही हँस उठती है बयारी-बयारी ॥ (मानसी)

यहाँ लौकिक वस्तु प्रस्तुत नायिका 'मानसी' है । वह जहाँ चितवन डालती है, वहाँ सारा जगत् आनन्द-मुग्ध हो जाता है, किन्तु इससे प्रतीयमान अप्रस्तुत वस्तु यहाँ दर्शन-शास्त्र-प्रतिपाद्य वह विराट् सत्ता है, जिसके मुस्कराने पर सारा संसार मुस्करा जाता है । इस तरह प्रतीयमान वस्तु यहाँ शास्त्रीय है, इसलिए मानसीय आधार पर परोक्ष सत्ता की ओर संकेत करके चलने वाला सारा रहस्यवाद समासोक्ति के अन्तर्गत होता है । डॉ० नगेन्द्र भी जायसी और उनके सहयोगी निर्गुण सन्तों के वाक्य में सांकेतिक भाषा एवं प्रतीक-पद्धति को स्वीकार करते हुए उनके समस्त वस्तु-विधान को समासोक्ति ही कहते हैं,^१ जब कि आचार्य शुक्ल और डॉ० बटध्याल आदि विद्वानों ने उसे अप्रस्तुत-प्रशंसा माना है ।

जैसा कि हम पीछे बता आए हैं रामबहोरी शुक्ल तथा डॉ० भगीरथ मिश्र और रामदहिन मिश्र जायसी के 'पद्यावत' को रूपकातिशयोक्ति मानते हैं ।

मिश्रजी का रूपकातिशयोक्ति का लक्षण यह है—

'पद्यावत' : रूपकाति- 'जहाँ केवल उपमान द्वारा उपमेय का वर्णन किया शयोक्ति, समासोक्ति या जाय ।'^२ उन्होंने इसका अर्थान्तर यों किया है—

अन्योक्ति ? 'अप्रस्तुत से प्रस्तुत की व्यंजना कहिए या ध्वन्य-रूपक,

यात एक ही है और इसका रूप रूपकातिशयोक्ति का ही रहता है ।'^३ उधर जिस सारूप्य-निबन्धना अप्रस्तुत-प्रशंसा को वे अन्योक्ति

१. 'भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका', पृ० ४३५ ।

२. 'काव्य-दर्पण', पृ० ४८३ ।

३. 'काव्य में अप्रस्तुत-योजना', पृ० १०७ ।

कहते हैं, उसका लक्षण भी वे यही करते हैं—‘प्रस्तुत का कथन न कहकर (१) तद्रूप अप्रस्तुत का वर्णन करना’^१ और उदाहरण सम्बन्ध में स्पष्ट करते हुए कहते हैं ‘यही अप्रस्तुत के सहारे प्रस्तुत किसी.....के लिए यह बात कही गई है।’ समासोक्ति इन्हींने प्रस्तुत के वर्णन द्वारा अप्रस्तुत के स्फुरण में तो अवश्य मानी है,^२ किन्तु वे एकदम अपनी उसी लेखनी की नोक से ‘समासोक्ति ही हिन्दी ससार में अन्वयोक्ति के नाम से प्रसिद्ध है,’^३ यह भी लिख बैठे। इस तरह रूपकातिशयोक्ति, समासोक्ति और अन्वयोक्ति का वर्णन मिश्रजी का एक प्रकार का ‘शब्द-जाल’ हो सम्पन्न है। प्रस्तु, इतना तो स्पष्ट है कि आपने धीमुख से ‘पद्यावत’ को रूपकातिशयोक्ति कहा है। किन्तु आचार्य हजारीप्रसाद का कहना है कि जो लोग पद-बद पर ‘पद्यावत’ में रूपक-निर्वाह की बात सोचते हैं वे गलती करते हैं।^४ ‘पद्यावत’ का कवि रूपक-निर्वाह के लिए प्रतिज्ञा-बद्ध नहीं है। हिन्दी में सूफी-काव्य के व्याख्याता चन्द्रबली पाठे ‘पद्यावत’ के लिए बदा कहा जाय, यह प्रश्न उठाकर स्वयं उत्तर भी देते हैं—“उसमें तो कल्पना के साथ ही इतिहास भी बोल रहा है और वह है भी जन-सामान्य को इष्ट। अच्छा, तो इसके हेतु एक दूसरे सकेत को गठ लें और इसे समासोक्ति के ढग पर ‘सम्प्योक्ति’ कह लें। साधक-समाज में किसी ‘सम्प्या भाषा’ का माहात्म्य है। हम इसी ‘सम्प्या’ में ‘उक्ति’ को जोड़कर ‘सम्प्योक्ति’ बताते हैं और ‘पद्यावत’ को साधना के क्षेत्र में ‘सम्प्योक्ति’ के रूप में पाते हैं। ‘सम्प्या’ में दिन भी है, रात भी है। दोनों का उस पर समान अधिकार है। आप चाहे जिस रूप में उसे देख सकते हैं। ठीक यही बात ‘पद्यावत’ पर लागू है। आप चाहे उसे इतिहास प्रपञ्च लोक-रूप में देख लें, पर पहुँचा हुआ ‘पञ्चित’ तो उस लोक में परलोक ही देखता है।”^५ स्पष्ट है कि पाठेजी की ‘सम्प्योक्ति’ समासोक्ति का ही एक रूपान्तर-भाव है। ‘पद्यावत’ के सम्बन्ध में आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के विचार से वस्तु-वर्णन के प्रसंग में कवि ने प्रायः इस प्रकार के विशेषणों का प्रयोग किया है, जिससे प्रस्तुत के साथ अप्रस्तुत परोक्ष सत्ता का भर्ष भी पाठक के चित्त में उद्भासित हो सके।^६ बाद में ‘पद्यावत’ में कुछ उदाहरण उद्धृत

१. ‘काव्य-दर्पण’, पृ० ५०२।

२. वही, ४८७।

३. ‘काव्य में अप्रस्तुत-योजना’, पृ० १०५।

४. ‘हिन्दी-साहित्य’, पृ० २७५।

५. ‘मनुराग-धीमुखी’, पृ० ७७।

६. ‘हिन्दी-साहित्य’, पृ० २७५।

करके उनमें समामोक्ति का सशुद्ध-समन्वय करने हुए आचार्यजी ने अन्त में अपना यही निर्णय दिया कि “जायसी ने अपने प्रबन्ध-काव्य में इसी समामोक्ति-पद्धति का प्रयोग किया है।” यह उत्प्रेक्षणीय है कि ‘पद्यावत’ में निस्सन्देह ऐने-ऐमे स्थल भी हैं, जहाँ अप्रस्तुत का संकेत प्रचलन हो जाना है और प्रस्तुत प्रसंग गौण रह जाता है। किन्तु आचार्यजी ने इसे काव्यगत दोष ही माना है, जिसमें समामोक्ति-पद्धति का निर्वाह कवि द्वारा ठीक नहीं हो पाया। आचार्य शुक्ल भी ‘पद्यावत’ को मूलतः प्रबन्ध-काव्य ही मानने हैं।^१ क्योंकि उसकी वाक्यता अथवा रसवत्ता पद्मिनी और रत्नसेन के लौकिक प्रेम-कथानक पर ही आधारित है, इसलिए ग्रन्थ में वही प्रस्तुत है। केवल बीच-बीच में कहीं-कहीं दूसरे अर्थ की व्यञ्जना होनी है। ये बीच-बीच में आवे हुए स्थल, जैसा कि कहा जा चुका है, अधिकतर कथा-प्रसंग के अंग हैं—जैसे सिंहलगढ़ की दुर्गमता और सिंहलद्वीप के मार्ग का वर्णन, रत्नसेन का सोम के कारण तूफान में पड़ना और सका के राक्षसों द्वारा बहकाया जाना। अतः इन स्थलों में वाक्यार्थ में अन्य अर्थ, जो साधना-पक्ष में व्यर्थ रहता गया है, वह प्रबन्ध-काव्य की दृष्टि से अप्रस्तुत ही कहा जा सकता है और ‘समामोक्ति’ ही माननी पड़ती है। किन्तु जहाँ कथा-प्रसंग में भिन्न वस्तुओं के द्वारा प्रस्तुत प्रसंग की व्यञ्जना होनी हो, वहाँ ‘अन्योक्ति’ होगी। इन दोनों बातों का उद्धारणों में समन्वयपूर्वक विवेचन करते हुए अन्त में शुक्लजी ने अपना अन्तिम मन्तव्य ‘पद्यावत’ के सम्बन्ध में यह दिया है—“सारांश यह है कि जहाँ-जहाँ प्रबन्ध-प्रस्तुत-वर्णन में अध्यात्म-पक्ष का कुछ अर्थ भी व्यञ्ज हो, वहाँ-वहाँ समामोक्ति ही माननी चाहिए। जहाँ प्रथम पक्ष में अर्थात् अभिप्रेषार्थ में किसी भाव की व्यञ्जना नहीं है (जैसे मार्ग की कठिनता और सिंहलगढ़ की दुर्गमता के वर्णन में) वहाँ वस्तु-व्यञ्जना स्पष्ट ही है, क्योंकि वहाँ एक वस्तु-रूप अर्थ से दूसरे वस्तु-रूप अर्थ की ही व्यञ्जना है।” यह वस्तु-व्यञ्जना शुक्लजी के विचार में अन्योक्ति है। इस तरह जिसे आचार्य हजारी-प्रसाद ने जायसी का काव्य-दोष माना, वही आचार्य शुक्ल के हाथों अनकार बना हुआ है। इससे मिट्ट हुआ कि शुक्लजी के मन में ‘पद्यावत’ का व्यञ्जमान प्रसंग समामोक्ति और अप्रस्तुत-प्रसंगा दोनों का मसृष्ट रूप है, केवल समामोक्ति अथवा अन्योक्ति नहीं। हिन्दी के नवीनतम आलोचना-ग्रन्थ ‘हिन्दी महाकाव्य का विकास’ के प्रणेता डॉ० रामभूनायकमिह ‘पद्यावत’ का विस्तृत और पाठित्य-पूर्ण विश्लेषण करते हुए अन्योक्ति और समामोक्ति के चक्कर में नहीं पड़ने, क्योंकि आपके विचारानुसार ये अन्तर्कार हैं और अन्तर्कारों का प्रयोग साधारणतः

कहते हैं, उसका लक्षण भी वे यही करते हैं—‘प्रस्तुत का कथन न कहकर (१) तद्रूप अप्रस्तुत का वर्णन करना’^१ और उदाहरण समन्वय में स्पष्ट करते हुए कहते हैं ‘यहाँ अप्रस्तुत के सहारे प्रस्तुत किसी.....के लिए यह बात कही गई है।’ समासोक्ति इन्होंने प्रस्तुत के वर्णन द्वारा अप्रस्तुत के स्फुरण में तो अवश्य मानी है,^२ किन्तु वे एकदम अपनी उसी लेखनी की नोक से ‘समासोक्ति ही हिन्दी संसार में अन्योक्ति के नाम से प्रसिद्ध है,’^३ यह भी लिख बैठे। इस तरह रूपकातिशयोक्ति, समासोक्ति और अन्योक्ति का वर्णन मिश्रजी का एक प्रकार का ‘शब्द-जाल’ ही समझिए। वस्तु, इतना तो स्पष्ट है कि आपने श्रीमुख से ‘पद्मावत’ को रूपकातिशयोक्ति कहा है। किन्तु आचार्य हजारीप्रसाद का कहना है कि जो लोग पद-पद पर ‘पद्मावत’ में रूपक-निर्वाह की बात सोचते हैं वे गसती करते हैं।^४ ‘पद्मावत’ का कवि रूपक-निर्वाह के लिए प्रतिज्ञा-बद्ध नहीं है। हिन्दी में सूफी-काव्य के व्याख्याता चन्द्रबत्ती पांडे ‘पद्मावत’ के लिए क्या कहा जाय, यह प्रश्न उठाकर स्वयं उत्तर भी देते हैं—“उसमें तो बल्पना के साथ ही इतिहास भी बोल रहा है और यह है भी जन-सामान्य को इष्ट। यद्यपि, तो इसके हेतु एक दूसरे सकेत को गड़ खें और इसे समासोक्ति के ढग पर ‘संख्योक्ति’ कह लें। साधक-समाज में किसी ‘संख्या भाषा’ का माहात्म्य है। हम इसी ‘संख्या’ में ‘उक्ति’ को जोड़कर ‘संख्योक्ति’ बनाते हैं और ‘पद्मावत’ को साधना के क्षेत्र में ‘संख्योक्ति’ के रूप में पाते हैं। ‘संख्या’ में दिन भी है, रात भी है। दोनों का उस पर समान अधिकार है। आप चाहे जिस रूप में उसे देख सकते हैं। ठीक यही बात ‘पद्मावत’ पर लागू है। आप चाहे उसे इतिहास भ्रमवा लोक-रूप में देख लें, पर पहुँचा हुआ ‘पंडित’ तो उस लोक में परलोक ही देखता है।”^५ स्पष्ट है कि पांडेजी की ‘संख्योक्ति’ समासोक्ति का ही एक रूपान्तर-मात्र है। ‘पद्मावत’ के सम्बन्ध में आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी के विचार से वस्तु-वर्णन के प्रसंग में कवि ने प्रायः इस प्रकार के विशेषणों का प्रयोग किया है, जिससे प्रस्तुत के साथ अप्रस्तुत परोक्ष सत्ता का अर्थ भी पाठक के चित्त में उद्भासित हो सके।^६ बाद में ‘पद्मावत’ से कुछ उदाहरण उद्धृत

१. ‘काव्य-वर्णन’, पृ० ५०२।

२. वही, ४१७।

३. ‘काव्य में अप्रस्तुत-योजना’, पृ० १०५।

४. ‘हिन्दी-साहित्य’, पृ० २७५।

५. ‘धनुराग-वागुरी’, पृ० ७७।

६. ‘हिन्दी-साहित्य’, पृ० २७४।

करके उनमें समामोक्ति का मसाला-मसबब करते हुए आचार्यजी ने अन्त में अपना यही निर्णय दिया कि "जायसी ने अपने प्रबन्ध-काव्य में इसी समामोक्ति-पद्धति का प्रयोग किया है।" यह उल्लेखनीय है कि 'पद्यावत' में निस्सन्देह ऐसे-ऐसे स्थल भी हैं, जहाँ अप्रस्तुत का मकेत प्रधान हो जाता है और प्रस्तुत प्रसंग गौण रह जाता है। किन्तु आचार्यजी ने इसे काव्यगत दोष ही माना है, जिसमें समामोक्ति-पद्धति का निर्वाह कवि द्वारा ठीक नहीं हो पाया। आचार्य शुक्ल भी 'पद्यावत' को मूलतः प्रबन्ध-काव्य ही मानते हैं।^१ क्योंकि उसकी काव्यता अथवा रसवत्ता यमिनी और रत्नसेन के लौकिक प्रेम-कथानक पर ही आधारित है, इसलिए ग्रन्थ में वही प्रस्तुत है। केवल बीच-बीच में कहीं-कहीं दूसरे अर्थ की व्यञ्जना होती है। ये बीच-बीच में आये हुए स्थल, जैसा कि कहा जा चुका है, अधिकतर कथा-प्रसंग के अंग हैं—जैसे सिंहलगढ़ की दुर्गमता और सिंहलद्वीप के मार्ग का वर्णन, रत्नसेन का सोम के कारण तूफान में पड़ना और लका के राजाओं द्वारा बहकाया जाना। अतः इन स्थलों में आचार्य से अन्य अर्थ, जो साधना-पक्ष में व्यंग्य रखा गया है, वह प्रबन्ध-काव्य की दृष्टि से अप्रस्तुत ही कहा जा सकता है और 'समामोक्ति' ही माननी पड़ती है। किन्तु जहाँ कथा-प्रसंग से भिन्न वस्तुओं के द्वारा प्रस्तुत प्रसंग की व्यञ्जना होती हो, वहाँ 'अन्योक्ति' होगी। इन दोनों बातों का उद्धरणों में समन्वयपूर्वक विवेचन करते हुए अन्त में शुक्लजी ने अपना अन्तिम अन्तर्ग्रह 'पद्यावत' के सम्बन्ध में यह दिया है—“सारांश यह है कि जहाँ-जहाँ प्रबन्ध-अप्रस्तुत-वर्णन में अध्यात्म-पक्ष का कुछ अर्थ भी व्यंग्य हो, वहाँ-वहाँ समामोक्ति ही माननी चाहिए। जहाँ प्रथम पक्ष में अर्थात् अभिव्यक्ति में किसी भाव की व्यञ्जना नहीं है (जैसे मार्ग की कठिनता और सिंहलगढ़ की दुर्गमता के वर्णन में) वहाँ वस्तु-व्यञ्जना स्पष्ट ही है, क्योंकि वहाँ एक वस्तु-रूप अर्थ में दूसरे वस्तु-रूप अर्थ की ही व्यञ्जना है।” यह वस्तु-व्यञ्जना शुक्लजी के विचार से अन्योक्ति है। इस तरह जिसे आचार्य हजोरा^२ प्रसाद ने जायसी का काव्य-दोष माना, वही आचार्य शुक्ल के अनुसार दोष नहीं माना गया है। इससे सिद्ध हुआ कि शुक्लजी के मन में 'पद्यावत' का व्यंग्यमय प्रसंग समामोक्ति और अप्रस्तुत-प्रसंगा दोनों का संसृष्ट रूप है, केवल समामोक्ति अथवा अन्योक्ति नहीं। हिन्दी के नवीनतम आलोचना-ग्रन्थ 'हिन्दी महाकाव्य' के विकास के प्रणेता डॉ० रामभूषणसिंह 'पद्यावत' की विस्तृत और 'while the पूर्ण विवेचना करते हुए अन्योक्ति और समामोक्ति के चक्कर में न; क्योंकि आपके विचारानुसार ये अर्थकार हैं और अर्थकारों का प्रयोग सार्य, p. 68.

सीमित ही रहता है, व्यापक नहीं। 'पद्मावत' काव्यको सकेत अथवा प्रतीक-पद्धति में लिखे जाने के कारण 'एलिगरी' (Allegory) प्रतीत होता है। अतएव काव्य इसे प्रतीकात्मक काव्य और इसकी कथा को प्रतीकात्मक कथा मानते हैं। इनका कहना है कि "जायसी ने प्रतीक-पद्धति का सहारा लेते हुए 'पद्मावत' में लौकिक कथा को विलगुल गौण बनाकर उसके व्यंग्यार्थ (भाष्यात्मिक प्रेम-कथा) को ही सज-कुस नहीं माना है। उनका लक्ष्य भाष्यात्मिक प्रेम-कथा कहना अवश्य है, किन्तु उसके लिए उन्होंने माध्यम या साधन-रूप में जो लौकिक प्रेम-कथा लिखी है, उसकी स्वाभाविकता, सौन्दर्य, साज-सज्जा और मनोहारिता की ओर इन्होंने बहुत अधिक ध्यान रखा है और इस बात की चिन्ता नहीं की है कि उनके प्रत्येक वर्णन या घटना का भाष्यात्मिक अर्थ भी घटित हो। इसका कारण यह है कि सूफी मिथान्तों के अनुरूप जायसी लौकिक जगत् को भी उतना ही महत्त्व देते हैं, जितना भाष्यात्मिक जगत् का। क्योंकि लौकिक जगत् पारलौकिक सत्ता की अभिव्यक्ति या छाया ही थी है, अतः लोक-व्यवहार के रास्ते से ही भाष्यात्मिक लोक में पहुँचा जा सकता है। इस दृष्टि से जायसी ने 'पद्मावत' की ऐसे ढंग से लिखा है कि उसकी पूरी कथा का व्यंग्यार्थ पारमार्थिक हो, किन्तु बाह्य दृष्टि से देखने पर उसकी वह कथा अपने में पूर्ण प्रतीत हो और यदि कोई उसका व्यंग्यार्थ न लेना चाहे या उसमें उसकी क्षमता न हो, तो वह भी वाक्यार्थ में ही काव्य का आनन्द प्राप्त कर सके। इस तरह 'पद्मावत' के कवि को लौकिक और भाष्यात्मिक पक्ष, दोनों दृष्ट हैं। उसकी दृष्टि लोक के भीतर से होती हुई उसे भेदकर उसके मूल—परमार्थ—तक पहुँचाती है, अतः 'पद्मावत' की कथा अन्वयित-मूलक नहीं है, क्योंकि उसमें वाक्यार्थ और व्यंग्यार्थ दोनों का समान महत्त्व है, यद्यपि कवि का लक्ष्य सामान्य लौकिक प्रेम के माध्यम से पाठकों के मन को भाष्यात्मिक प्रेम के क्षेत्र में पहुँचाना है। अपने लक्ष्य की पूर्ति के लिए ही 'अमने प्रतीक-योजना और साकेतिक पद्धति का सहारा लिया है।" डॉ० मिहिरा यह कथन ऊपर से निस्सन्देह ठीक ही लगता है कि जायसी ने लोक वाक्यार्थ दोनों पक्षों को बराबर अनुलन दे रखा है, किन्तु उन्होंने इस कथा की 'अन-पद्धति में लिखी हुई 'एलिगरी' जो कहा है, उसका वाक्य-साक्ष्य की सहोक्ति विरुद्ध अवश्य होना चाहिए कि पश्चिम की आयात-वस्तु 'एलिगरी' का अर्थ क्या है। बामाजनी-प्रवरण में एक स्थान पर इन्होंने फुट नोट में एक 'हिन्दी-शब्द' के आधार पर लिखा है—“एलिगरी ऐसा सन्धा या कथात्मक 'अनुशास-जिगमे एक कथा दूसरी कथा के आवरण में छिपाकर बही जाती है 'हिन्दी-शा' महाकाव्य का विकास', ५० ५७१।

और जिसकी घटनाएँ प्रतीकात्मक होती हैं और पात्र भी प्रायः मानवीकृत अथवा 'टाइप' होते हैं।^१ इस व्याख्या के अनुसार 'एलिगरी' प्रबन्धगत सागरूपक ही ठहरती है और रूपक उन साम्य-मूलक अलंकारों में से है, जिनमें प्रतीक अथवा उपमान की स्थिति उपमेय की अपेक्षा अवर या गौण ही रहा करती है, प्रधान नहीं। रूपक भी यहाँ व्यंग्य ही हो सकता है, जिसे रूपकातिशयोक्ति कहते हैं और सम्भवतः इसी कारण रामदहिन मिश्र, रामबहोरी शुक्ल तथा डॉ० भगोरथ मिश्र ने 'पद्मावत' को रूपकातिशयोक्ति कहा हो। किन्तु आलोच्य ग्रन्थ के सम्बन्ध में हिन्दी के आलोचकों का परस्पर मतभेद देखकर हमारे मन में यह प्रश्न उठता है कि "क्या जायसी ने स्वयं अपनी रचना के विषय में कोई ऐसा अन्तरंग प्रमाण अथवा संकेत तो नहीं दिया जो हमें इस साविधानिक कठिनाई को हल करने में सहायता दे। इसका उत्तर हमें 'हाँ' के रूप में मिलता है। हम देखते हैं कि 'पद्मावत' के उपक्रम और उपसंहार दोनों में अभ्योक्ति स्पष्ट हो रही है। स्तुति के बाद प्रारम्भ की अभ्योक्ति देखिए।

भँवर झाड़ बनतइ सन सेइ कंबल के खास ।

दादुर बास म पावई भलहि जो आछे पास ॥^२ (२४)

कवि कहता है कि क्योंकि भ्रमर और भ और रम का पारलौ है, इसलिए दूर बन-वड से आकर कमल का सौरभ और रम लेता है, किन्तु मेड़क भी एक ऐसा भोंडा जीव है कि वह मदा पानी में कमल के पास तो रहता है, पर कमल के सौरभ एवं रम का आनन्द नहीं ले सकता। इसमें जायसी ने स्पष्ट ही कर दिया है कि उनके ग्रन्थ में प्रधान अर्थ आध्यात्मिक प्रेम का आनन्द है और मूल लौकिक अर्थ की प्रधान भानने वाले लोग निरे दादुर ही हैं। इसी तरह जब हम ग्रन्थ की समाप्ति की ओर ध्यान देते हैं, तो वहाँ यद्यपि वास्तविक रूप में अभ्योक्ति तो नहीं है, किन्तु जायसी ने अपने ग्रन्थ की अभ्योक्ति के अग्रस्तुत-विधान में कौन-कौन किम-किम के प्रतीक हैं, यह रहस्य स्वयं यो खोल दिया है।

घोड़ह भुवन जो तर उपराहों । ते सब मानुष के घट माहों ॥

सन चितउर मन राजा कोन्हा । हिय सिधल बुद्धि पदिमनि कोन्हा ॥

गुह सुप्ता जेह पंच देलावा । बिनु गुह जगत को निरगुन पावा ॥

१. "An allegory is a prolonged metaphor in which typically a series of actions are symbolic of other actions while the characters often are type or personifications."

—Websters New International Dictionary, p. 68.

२. 'जायसी-ग्रन्थावली', पृ० ६ ।

नागमती यह दुनिया धन्या । माँचा सोह न एहि चित बंधा ॥
 राघव दूत सोह संतानू । माया अताउरी सुततानू ॥
 प्रेम कथा एहि भाँति दिवारहु । भूक्ति लेहु जो भूभं पारहु ॥'

हमारे विचार से अन्व्यकार की बात ही प्रायोगिक मानी जानी चाहिए ।
 आचार्य अज्ञातीप्रसाद उपर्युक्त चौपाइयों को मौलिक न मानकर प्रक्षिप्त मानते हैं^१
 और इसका आधार बनाते हैं डॉ० माताप्रसाद गुप्त द्वारा सम्पादित 'पद्मावत'
 को, जिसमें ये पंक्तियाँ नहीं हैं । किन्तु आचार्य शुक्ल ने इन्हें मौलिक मान रखा है
 और 'अज्ञाती-प्रभावली' में मूल-पाठ में दे रखा है । डॉ० नगेन्द्र भी शुक्लजी
 के अनुयायी हैं ।^२ हम भी इन्हें मौलिक ही मानेंगे और आगे चलकर इस पर भी
 प्रकाश डालेंगे कि कयो कवि को अपनी अन्व्योक्ति पर से पारिव्य भावस्था हटाना
 पड़ा । रहस्यवाद के विद्वान् डॉ० बट्टवाल 'पद्मावत' को ही नहीं, प्रपुत्र इस
 जैसी सभी सूफी प्रेम-कहानियों को अन्व्योक्तियाँ ही मानते हैं ।^३ श्री चन्द्रबली
 पाठे का भी यही कहना है कि सूफी-काव्य में प्रतीकों के आधार पर अन्व्योक्ति
 का विधान होता है ।^४

ऊपर जो प्रश्न 'पद्मावत' के विषय में उठे हैं, दृष्टाभाविक था कि वे
 प्रसाद-रचित छायावाद-युग की उत्कृष्ट कृति 'कामायनी' पर भी उठते, अर्थात्
 यह रूपकान्तिविशेषित है या सामान्योक्ति या अप्रस्तुत-
 'कामायनी' का स्वतन्त्र प्रस्ता । किन्तु सीमाय त्रि प्रसाद ने स्वयं 'कामायनी'
 के 'आमुख' में 'यदि थडा और मनु अर्थात् मनन के
 सहयोग से मानवता का विकास रूपक है, तो भी बडा ही आवश्यक और दलाय्य
 है'^५ लिखकर इसका रूपकत्व स्वीकार कर रखा है और यही कारण है कि आचार्य
 शुक्ल आदि सभी समीक्षक इसे 'रूपक-काव्य' ही मानने चले आ रहे हैं । प्रसाद
 की 'यदि' की दार्ढ्य केवल उनकी निरभिमानिता की चोख ही समझी जानी
 चाहिए, रूपक की अनिश्चयान्वयता की नहीं, अन्व्योक्ति निम्न चैरिक वधानक के
 आधार पर उन्होंने 'कामायनी' खड़ी की है, उनके सम्बन्ध में वे कयो इस प्रकार
 निश्चयपूर्वक कहने कि 'यह आख्यायिका इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक

१. वही, पृष्ठ ३०१ ।

२. 'हिन्दी-साहित्य', पृ० २७५ ।

३. 'हिन्दी व्याख्यान', पृ० ५६ ।

४. 'हिन्दी-काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय', पृ० २१ ।

५. 'तत्पर्युक्त अथवा सूफीमत', पृ० १०८ ।

६. 'कामायनी', पृ० ४, (सम्बन्ध २००६) ।

का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है' और क्यों उसमें इति-वृत्त-पञ्च के साथ मनो-वैज्ञानिक पक्ष को भी संतुलित रखने के लिए इतने मचेष्ट रहने ? किन्तु प्रश्न यह है कि उक्त 'रूपक' क्या वस्तु है ? डॉ० नगेन्द्र इसका यह उत्तर देते हैं—

“रूपक के हमारे साहित्य-शास्त्र में दो अर्थ हैं । एक तो साधारणतः समस्त दृश्य-काव्य को रूपक कहते हैं; दूसरे, रूपक एक साम्य-मूलक अलंकार का नाम है, जिसमें अप्रस्तुत का प्रस्तुत पर अभेद आरोप रहना है । इन दोनों से भिन्न रूपक का तीसरा अर्थ भी है, जो अपेक्षाकृत अधुनातन अर्थ है और इस नवीन अर्थ में रूपक अभेदों के एनिगरी का पर्याय है । एनिगरी एक प्रकार के कथा-रूपक को कहते हैं । इस प्रकार की रचना में प्रायः एक द्वयार्थक क्या होनी है, जिसका एक अर्थ प्रत्यक्ष और दूसरा गुह्य होता है । हमारे यहाँ इस प्रकार की रचना की प्रायः अन्योक्ति कहा जाता था ।”

रुद्र के इस नवीन अर्थ में वाच्य में अमृत के रूपक और अन्योक्ति दोनों अलंकारों का योग है ।^१ डॉ० नगेन्द्र का रूपक-काव्य अथवा एनिगरी का यह विश्लेषण डॉ० रामानाथसिंह की अपेक्षा साम्प्रदायिक एवं अधिकांश युक्तियुक्त है । इस अधुनातन अर्थ की दृष्टि से ‘कामायनी’ की तरह ‘पद्मावत’ भी सुनरा रूपक ही सिद्ध होता है । किन्तु इस तरह हमें अन्योक्ति शब्द को भी यहाँ व्यापक और नवीन अर्थ में ही लेना पड़ेगा, रुद्र अर्थ में नहीं । कारण यह है कि डॉ० नगेन्द्र अथवा अन्य समीक्षकों ने ‘कामायनी’ में प्रतीयमान सूक्ष्म दार्शनिक अर्थ को अप्रस्तुत मान रखा है और वाच्य ऐतिहासिक अर्थ को प्रस्तुत । किन्तु अन्योक्ति के परम्परायुक्त अर्थ में प्रतीयमान वस्तु सदा प्रस्तुत ही रहती है, अप्रस्तुत नहीं । अतः ‘कामायनी’, जैसा कि डॉ० रामानाथसिंह का कहना है, अन्योक्ति हो ही नहीं सकती । किन्तु यदि अन्योक्ति को अपने व्यापक नवीन अर्थ में लिया जाय, जैसा कि हम लेते आ रहे हैं और निम्नारीदाम ने भी ले रखा है, तब तो कोई आपत्ति नहीं उठती । हम पीछे देना आए हैं कि आचार्य मम्मट ने सामान्योक्ति में प्रतीयमान शीघ्र अप्रस्तुत अर्थ को ‘परोक्ति’ कह ही रखा है, जो अन्योक्ति का पर्याय-शब्द है । अतएव प्रस्तुत और अप्रस्तुत की भेद-विवक्षा न करके अन्योक्ति में सामान्यतः दूसरे अर्थ का बोध ही ग्रहण करना चाहिए और इस तरह अन्योक्ति अलंकारों की झाड़ी न रहकर एक बगीचा बन जाती है, जिसके भीतर रूपक, प्रतीकात्मक काव्य, सामान्योक्ति, श्लेष आदि सभी आ जाते हैं ।

हम अभी ऊपर कह आए हैं कि डॉ० नगेन्द्र-जैमिनि ने ही विद्वान् ‘कामायनी’ आदि में प्रतीयमान आध्यात्मिक अर्थ को अप्रस्तुत अथवा गौण मानने

का प्रस्तुतांकुर ज्यों-का-त्यों स्वीकार कर रखा है। दास कवि ने अपने अन्योक्ति-वर्ग में छः अलंकारों में प्रस्तुतांकुर को भी गिन ही रखा है :

अप्रस्तुत परसंस औ प्रस्तुत अंकुर लेलि ।

समासोक्ति, व्याजस्तुत्यौ, आच्छेपे अवरेलि ॥

परजाजोक्ति समेत किय, घट भूषण इक ठौर ।

जानि सकल 'अन्योक्ति' में सुनो सुकवि सिर मोर ॥^१

हिन्दी के गद्य-युगीन अलंकार-शास्त्री दीन, केडिया और रामदहिन मिश्र आदि अधिकतर मम्मट, और विश्वनाथ के अनुकरण पर चले हैं, इसलिए वे जब अप्रस्तुत-प्रशंसा [अन्योक्ति] का ही अपेक्षित विक्षेपण नहीं कर पाए, तब वे प्रस्तुतांकुर को बयो छूने ! किन्तु नवीन दृष्टि से मूल्यांकन करने वाले आलोचकों द्वारा अब 'कामायनी'-जैसी रचनाओं में वाच्य और अव्यय दोनों सन्तुलित रूप में प्रस्तुत रहने की बात चलाई जाने पर हमारे विचारानुसार प्रबन्धगत प्रस्तुतांकुर मान लेने में साहित्यकारों की कठिनाई जाती रहेगी, यद्यपि 'समासोक्ति', 'अन्योक्ति' और 'रूपक-काव्य' के सामने 'प्रस्तुतांकुर' शब्द अवश्य अपरिचित और विचित्र-सा लगेगा। प्रस्तुतांकुर को अन्योक्ति-वर्ग के भीतर साने में हम सर्वथा दासजी से सहमत हैं।

रूपकातिशयोक्ति, अप्रस्तुत-प्रशंसा, समासोक्ति और प्रस्तुतांकुर के अति-

रिक्त श्लेष भी कभी-कभी 'अन्योक्ति' का निर्माण

श्लेष करता हुआ देखा गया है। वैसे तो हम देख आए हैं

कि श्लेष किसी अवस्था में अप्रस्तुत-प्रशंसा आदि

अलंकारों का अंग बना हुआ रहता है, स्वतन्त्र नहीं। किन्तु, जैसा कि हम पीछे देख आए हैं, जहाँ कवि दोनों अर्थों को प्रवृत्त रखकर अभिप्राय द्वारा ही बताना चाहे वहाँ श्लेष की अपनी स्वतन्त्र सत्ता रहेगी और वह निराश्रय अन्योक्ति-वर्ग के भीतर आएगा। संस्कृत में ऐसा बहुत देखने में आता है, किन्तु हिन्दी में कम। उदाहरण के लिए प० गिरिधर शर्मा की 'कलकी की ऐड्रेस' दीर्घक वाली निम्न अन्योक्ति लीजिए :

रे होयाकर ! पद्मिनी-मुट्ठी !

जैसे होगी तेरी मुट्ठी ?

द्विज-गण को कोने में डाला.

जड़ दिवाग्य को पास बुलाया ॥^२

१. काव्य-निर्णय, १२ वाँ उल्तास ।

२. सरस्वती (फरवरी १९०८) ।

इसमें सभी शब्द द्विष्ट हैं; एक तरफ तो वे पश्चिम दिशा में स्थित 'दोषाकर' [दोषा + कर] = चन्द्रमा की ओर लगते हैं, जो द्विजगण (पक्षिमो) को घोंसलों में बिठाता हुआ जड़ दिवान्ध (उत्सू) को बाहर नुलाता है, तो दूसरी ओर पाश्चात्य विचार-धारा अपनाये हुए उस व्यक्ति को प्रतिपादित करता है, जो 'दोषाकर' (दोष + आकर) = दोषों की खान है और द्विजगण (ब्राह्मणो) का तिरस्कार करता हुआ सदा जड़ दिवान्धो (मूर्खों) को साथ लिये रहता है। बिहारी की पूर्वोक्त 'अजों तरघोना ही रह्यौ' वाली अन्योक्ति भी इसी जाति की है। बाबा दीनदयाल गिरि ने भी कुछ द्विष्ट अन्योक्तियाँ लिखी हैं। किन्तु ध्यान रहे कि किसी एक अर्थ के प्रधान होने की अवस्था में ये श्लेष-मूलक अप्रस्तुत-प्रशंसा या समासोक्ति के भीतर आ जायेंगी।

भिसारीदास ने व्याजस्तुति, आक्षेप और पर्यायोक्ति को भी अन्योक्ति-वर्ग में गिनाया है। लक्ष्मीनारायण 'सुधाशु' का व्याजस्तुति आक्षेप और भी यही मत है।^१ इस पर हमारा मतभेद है। हम पर्यायोक्ति में दास-सम्मत पीछे बता चुके हैं कि अन्योक्ति साम्य-मूलक अलंकारो अन्योक्तिः का अभाव के विकास का चरम उत्कर्ष है, किन्तु उक्त अलंकारों में हमें साम्य के ही दर्शन नहीं होते, उत्कर्ष तो दूर रहा। दासजी के ही शब्दों में 'व्याजस्तुति' 'स्तुति निन्दा के व्याज कहें, कहें निन्दा स्तुति व्याज' होती है^२ अर्थात् स्तुति का निन्दा में और निन्दा का स्तुति में पर्यवसान होता है। इसी तरह 'आक्षेप' का अर्थ होता है व्यंग्य या विद्रूप। यह दासजी के शब्दों में वही होता है 'जहाँ किसी बात का प्रत्यक्षतः तो निषेध हो, किन्तु व्यंग्यतः विधान अथवा, इसके ठीक विपरीत, प्रत्यक्षतः तो विधान हो, किन्तु व्यंग्यतः निषेध।'^३ कुछ अलंकार-शास्त्री वामन के 'उपमाना-क्षेपद्विआक्षेपः' मूल की 'उपमानस्य आक्षेपतः प्रतिपत्तिः'^४ यो व्याख्या करते हैं। तदनुसार उपमान की अभिव्यजना में आक्षेपात्मकता होता है, किन्तु ऐसी स्थिति में वह समासोक्ति अलंकार कहलाएगा और समासोक्ति को हमने अन्योक्ति-वर्ग में से ही रखा है। सम्भवतः आक्षेप के सम्बन्ध में दासजी की उपरोक्त व्याख्या का ही भ्रम रहा हो। अब रही बात पर्यायोक्ति की। वह वहाँ

१. 'काव्य में अभिव्यञ्जनावाद', पृ० ६५।

२. 'काव्य-निर्णय' (जवाहरलाल द्वारा सम्पादित) पृ० ३१४।

३. जहाँ बरजिए कहि इहै, अवसि करी ये काज।

मुरार परत जिहि बात कों, मुरय वही जहाँ राज ॥ वही, पृ० ३१७।

४. 'काव्यालंकारसूत्रवृत्ति': ४, ३, २७।

होती है जहाँ किसी अभीष्ट बात को यों घुमा-फिराकर कहा जाय कि वह व्यंग्य न रहकर वाच्य की तरह स्पष्ट हो जाय। इसमें भी साध्य-विधान का नाम नहीं। इसलिए उपरोक्त तीनों अलंकार अन्वयोक्ति-वर्ग के भीतर नहीं आ सकते।

भिषारीदास के अन्वयोक्ति-वर्ग में से हमें अग्रस्तुत-प्रशंसा, प्रस्तुताकुर और समासोक्ति ये तीन अलंकार ही मान्य हैं। अन्वयोक्ति-वर्गोंय अलंकार इनके अतिरिक्त, जैसा कि बाबा दीनदयाल गिरि के 'अन्वोक्ति-कल्पद्रुम' में हम पीछे देख आए हैं, रूपकातिशयोक्ति को भी अन्वोक्ति के मध्य लेने की मान्यता चल पड़ी है। इसलिए रूपकातिशयोक्ति और श्लेष को भी जोड़कर हमारे विचारानुसार रूपकातिशयोक्ति, अग्रस्तुत-प्रशंसा, समासोक्ति, प्रस्तुताकुर और श्लेष—ये पाँच अलंकार ही अन्वोक्ति वर्ग के भीतर आते हैं।

कहना न होना कि अन्वयोक्ति-वर्ग में कवि-कल्पना द्वारा उपस्थापित अग्रस्तुत-योजना प्राण-स्थानीय है। अग्रस्तुत प्रायः उपमान को कहा करते हैं। कुछ हद तक प्रतीक एवं संकेत उगीके आधुनिक नाम हैं।

प्रतीक और संकेत बैसे तो प्रतीक शब्द बड़ा प्राचीन है और वेदों में भी प्रयुक्त मिलता है। 'दधाते ये अमृते सुप्रतीके'¹ मग्न के भाष्य में सायण ने इसका अर्थ 'रूप' किया है। 'अमरकोष' में इसका अर्थ 'एक देश' है।² परमारमा के एकदेश सूर्य, चन्द्र अथवा प्रतिमा आदि की उपासना को प्रतीकोपासना कहते ही हैं।³ इसी तरह 'संकेत' शब्द का साधारण अर्थ इधारा होता है; यद्यपि काव्य-शास्त्र में यह शब्द अर्थ के साथ साक्षात् सम्बन्ध के लिए रूढ़ है।⁴ यह संस्कृत के सम्+क्ति (ज्ञाने) धातु से बनकर 'ज्ञापन' अर्थ का प्रतिपादक है। प्रो० दीन 'प्रतीक' शब्द की व्युत्पत्ति प्रति+इण् (गती) से करते हैं।⁵ तदनुसार 'प्रतीक' का अर्थ वस्तु है, जो अपनी मूल-वस्तु में पहुँच सके अथवा वह चिह्न जो मूल का परिचायक हो। प्रतीक और संकेत शब्दों का योगिक अथवा रूढ़ अर्थ जो भी हो, इनका आधुनातन अर्थ उन्नीसवीं शती में फ्रांस में उद्भूत तथा समस्त पाश्चात्य साहित्य में सप्रविन 'सूत्र भाषा सिम्बोलिज्म' से प्रभावित है, जिसका ध्यानावाद, रहस्यवाद एवं प्रयोगवाद के निर्माण में काफी हाथ है। इसमें प्रस्तुत को दिया हुआ रूपकर प्रतीक के द्वारा

१. 'आवेव', १।१८५।६।

२. प्रतिहूने प्रतीकस्त्रिप्वेदोऽने तु पुंस्त्वयम्, २३।७।

३. 'संकेतो गृह्यते जानी गुणद्वयक्रियायु च', 'साहित्यदर्पण', २।

४. 'ध्यानावाद के गौरव चिह्न', ५०-२२६।

ही अभिव्यक्त किया जाता है अथवा प्रस्तुत को वाच्य बनाकर अप्रस्तुत की ओर संकेत-भर कर देते हैं। हमारे यहाँ यह प्रतीकवाद अथवा संकेतवाद अभिव्यक्ति-पद्धति के अन्तर्गत होता है। जब प्रस्तुत पर अप्रस्तुत का अभेदारोप हो और प्रस्तुत स्वयं निगीर्ण रहे, तब अप्रस्तुत ही प्रस्तुत का स्थानापन्न बनकर प्रतीक का काम देना है। काव्य-परिभाषा में इसे उपचार-वक्रता कहते हैं। उपचार विद्वनाथ के शब्दों में "विलकुल विभिन्न दो पदार्थों के मध्य परस्पर साहचर्यातिशय की महिमा के कारण भेद-प्रतीति के स्मरण को कहते हैं; जैसे अग्नि और ब्रह्मचारी में।"^१ यह गौणी लक्षणा का विषय है, क्योंकि यहाँ प्रस्तुत वस्तु का बोध लक्षणा द्वारा होता है। व्यञ्जना का कार्य यहाँ प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य गुण, क्रिया अथवा व्यापार-मर्मटि का साम्य-मात्र बताना होता है। इस तरह प्रतीक हमें गुणी द्वारा गुण तक पहुँचाता है। शास्त्रीय भाषा में इसे हम व्यंग्यरूपक, अर्थात् अर्थव्यञ्जित रूपक अथवा रूपकालिङ्ग्योक्ति कह सकते हैं। किन्तु प्रतीक जब बोध में लक्षणा का आश्रय न लेकर सीधा व्यञ्जना द्वारा प्रस्तुत की अभिव्यक्ति कराता है, तब वह अप्रस्तुत-प्रशंसा का विषय बन जाता है। कभी-कभी प्रतीक की उक्त दोनों स्थितियाँ घुल-मिलकर परस्पर अगाधिभाव बनाए रहती हैं। सूक्ष्म और रहस्यमय वस्तु का ज्ञान कराने के लिए साहित्य में प्रतीकों की बड़ी प्रयोजनीयता रहती है। इसके विपरीत, संकेत समासोक्ति का निर्माण करते हैं। क्योंकि इसमें स्थूल प्राकृतिक अथवा मानविक भाषा वाच्य बनकर किसी अप्रस्तुत परोक्ष वस्तु की अभिव्यञ्जना रहती है, फलन यहाँ वाच्य प्रस्तुत प्रधान रहता है और अभिव्यञ्ज्यमान वस्तु गौण। प्रतीक और संकेत के मध्य परस्पर भेद डा० जुग के अनुमार डॉ० शम्भूनाथसिंह ने इस तरह स्पष्ट किया है, "जब परोक्ष या अज्ञात वस्तु का चित्रण किया जाता है, यहाँ उम चित्र को प्रतीक कहा जाता है और जब किसी प्रत्यक्ष किन्तु सूक्ष्म और भावात्मक सत्ता की अभिव्यक्ति अपेक्षाकृत अधिक सामान्य और स्थूल वस्तु के चित्रण द्वारा होती है, तो उसे संकेत कहते हैं।"^२ किन्तु आजकल साधारणतः प्रतीक और संकेत को पर्याप्त मानने लगे हैं यद्यपि, जैसा हम कह आए हैं, प्रतीक में मूलतः आरोप्य वस्तु का प्राधान्य रहना है जब कि संकेत में आरोप्य-विषय का; अथवा शब्दान्तर में यों कह लीजिए कि प्रतीक प्रस्तुत का स्थानापन्न

१. उपचारो नामावयवतं विशकलितयोः शब्दयोः (१ शब्दार्थयोः) साहचर्या-
तिशय-महिम्ना भेद-प्रतीतिस्मरण-मात्रं यथा अग्निमात्रवक्रयोः ('साहित्य-
दर्पण', परि०, २)।

२. 'दायादाद युग', पृ० १२३।

होता है जब कि संकेत प्रस्तुत द्वारा अप्रस्तुत की ओर इंगित-मात्र होता है।

कहना न होगा कि प्रतीक और संकेत वस्तुगत गुण और श्रिया का साम्य बतलाते हुए बहुत कुछ अंश में उपमान का कार्य करते हैं, जैसे -

राते कंवत्त करीहि अलि भवां,

धूमहि माति चहहि अपसर्वा। (जायसी)

यहाँ कमल और अलि क्रमशः नेत्र और उसके भीतर की नाती पुतली के प्रतीक हैं, जो रूप-साम्य लिये हुए हैं। इसी तरह :

प्राप्त करने नौका स्वच्छन्द

धूमने फिरते जलचर पुण्ड,

बेखकर कासा सिन्धु अनन्त

होगया हा ! साहस का अन्त ! (महादेवी)

यहाँ नौका, जलचर एवं सिन्धु क्रमशः जीवन, वासनाओं और संसार के प्रतीक हैं। इनका क्रिया-साम्य बतलाने में सादृश्य है। व्यापार-समष्टि अथवा समस्त जीवन-प्रसंग के लिए नूर मोहम्मद की 'मनुराण-बामुरी' और इब्न अरबी का 'प्रबोध-चन्द्रोदय' आदि रचनाएँ भी जा सकती हैं। गुण-क्रिया-साम्य के अतिरिक्त प्रभाव-साम्य को लेकर भी प्रतीक-विधान चलता है, जैसा कि छायावाद में हम बहुधा पाते हैं। प्रभाव-साम्य से अभिप्राय यह है कि इसमें प्रतीक-विधान प्रस्तुत और अप्रस्तुत का समान रूप-रंग, आकार-प्रकार, अथवा क्रिया-व्यापार लेकर नहीं चलता, प्रत्युत उसमें यह देखना पड़ता है कि उसका हमारे हृदय अथवा भावना पर कैसा प्रभाव पड़ता है। छायावाद में प्रेमसी के लिए मुकुल, नवजीवन के लिए उषा और जीवन-मूस के लिए मधु इत्यादि प्रतीक प्रभाव-साम्य पर आधारित हैं। वे हमारे भीतर शृंगार की मधुर भावना को उद्दीप्त कर देने हैं। रहस्यवाद का सारा-का-सारा प्रतीक-विधान भी तो प्रभाव-साम्य ही लिये हुए रहता है, अन्यथा अरूप-रूप, निरिक्त्य, 'नेति-नेति'-प्रतिपाद्य परोक्ष सत्ता के साथ भला किसका स्वरूप अथवा गुण क्रिया-साम्य हो सकता है ? उसके प्रतिपादक शब्द और प्रतिनिधि-युक्त पदार्थ केवल मनेत-मात्र ही हैं। छायावादी कवियों द्वारा प्रकृति के विभिन्न पद पर उतारे हुए उसके रूप भी उसकी निरी स्थूल रेखाएँ हैं, जिनमें हृदय में उसका हल्का-सा आभास अथवा प्रभाव पड़ जाता है। ऐसी स्थिति में प्रतीक अथवा मनेत गुण-क्रिया-साम्य पर आधारित उपमान की सीमा से निकलकर अपना विरतुत क्षेत्र बना लेता है और हृदय पर प्रभाव डालने वाले किसी भी स्थानात्पन्न वस्तु अथवा चिह्न (Symbol) भर का रूप धारण कर लेता है। काव्य-जगत् से बाहर व्यावहारिक जीवन में

भी प्रतीक भावोद्बोधक एवं प्रेरणा-दायक एक चिह्न ही तो रहता है, यह हम प्रत्यक्ष ही देखते हैं। इसके अतिरिक्त प्रतीक-योजना कभी-कभी विरोधमूलक भी होती है। इसमें विरोध, विषम, विभावना, असंगति आदि विरोध-वर्गीय अलंकारों का योग रहता है। साधनात्मक रहस्यवाद की उल्टवांसियाँ विरोध-मूलक प्रतीक-योजना पर ही खड़ी हुई हैं। छायावाद में भी ऐसी विरोधी प्रतीक-योजना यत्र-तत्र दिखाई देती है, जैसे :

मैंने सबको गंगा जमुना दे डाली।

पर फिर भी सब ने आग हृदय में पाली ॥

(रमानाथ भवस्थी, 'भाग-पराग')

यहाँ 'गंगा-जमुना' पवित्रता और निर्मलता की प्रतीक हैं और 'आग' ईर्ष्या, द्वेष आदि भावों की। इसी तरह :

शीतल ज्वाला जलती है,

ईषण होता हूँ जल का।

महं धर्म्य इवाप्त चल-चल कर,

करता है काम अनिल का ॥ (प्रसाद, 'भाँसू')

यहाँ शीतल ज्वाला प्रेम अथवा वियोग का प्रतीक है।

यह उल्लेखनीय है कि प्रतीक जब सतत प्रयोग से गुणक्रिया अथवा विरोध बताने में रुढ़ हो जाता है, तब उनकी साक्षणिकता और व्यञ्जकता जाती रहती है, और अभिधा ही वहाँ काम करने लग जाती प्रतीकों की साक्षणिकता है। यह बात प्राचीन काल से चली आ रही है। एवं व्यञ्जकता का सोप सस्कृत के प्रवीण, कुशल, द्विरेफ आदि साक्षणिक शब्द इसके प्रत्यक्ष निदर्शन हैं। दंडो ने 'उसकी सुन्दरता पुराता है', 'उससे मोहा लेता है', 'उसके साथ तराजू पर चढ़ता है' इत्यादि कितने ही मुद्राकरो—साक्षणिक प्रयोगों—को सादृश्य-प्रतिपादन में रुढ़ हो जाने के कारण वाचक ही माना है, साक्षणिक नहीं।^१ बिश्वनाथ को भी आचार्य मम्मट की 'कर्मणि कुशलः' में रुद्धि-लक्षणा की मान्यता का खण्डन करना पड़ा, क्योंकि कुशल शब्द 'कुश लाने वाला' अर्थ न बताकर अब रुद्धि ॥ सीपा दश-

१. तस्य भुप्णाति सौभाग्यं, तस्य कीर्ति विलुम्पति।

तेन सार्यं विगृह्णाति, तुलां तेनापिरोहति ॥

सत्पदव्यां पवं यत्ते, तस्य कक्षां विगाहते।

तमन्वेत्यनुबध्नाति, तच्छीलं तन्निषेधति ॥

तस्य चानुकरोतीति शब्दाः सादृश्यवाचकाः ॥ ('वाक्यादयः', २।६२-६४)

होता है जब कि सकेत प्रस्तुत द्वारा अप्रस्तुत की ओर हंमित-मात्र होता है ।

कहना न होगा कि प्रतीक और सकेत वस्तुगत गुण और त्रिधा का साम्य बतलाते हुए बहुत कुछ अर्थ में उपमान का कार्य करते हैं, जैसे -

राते कंवत करहि अलि भवां,

धूमहि माति चहहि अपसवां । {जायमी}

यहाँ कमल और अलि क्रमशः नेत्र और उसके भीतर की जाती पुतली के प्रतीक हैं, जो रूप-साम्य लिये हुए हैं । इसी तरह :

प्राप्त करने भौका स्वच्छन्द

धूमते फिरते जलधर सुन्द,

देखकर काला सिन्धु अनन्त

होगया हा । साहस का अन्त । {महादेवी}

यहाँ भौका, जलधर एवं सिन्धु क्रमशः जीवन, वासनाओं और मसार के प्रतीक हैं । इनका क्रिया-साम्य बतलाने में तात्पर्य है । व्यापार-समष्टि अथवा समस्त जीवन-प्रसंग के लिए नूर मोहम्मद की 'धनुराग-बांतुरी' और कृष्ण मिश्र का 'प्रबोध-चन्द्रोदय' आदि रचनाएँ ली जा सकती हैं । गुण-क्रिया-साम्य के अतिरिक्त प्रभाव-साम्य को लेकर भी प्रतीक-विधान चलता है, जैसा कि छायावाद में हम बहुधा पाते हैं । प्रभाव-साम्य से अभिप्राय यह है कि इसमें प्रतीक-विधान प्रस्तुत और अप्रस्तुत का समान रूप-रंग, आकार-प्रकार, अथवा क्रिया-व्यापार लेकर नहीं चलता, प्रस्तुत उसमें यह देरना पड़ता है कि उसका हमारे हृदय अथवा भावना पर कैसा प्रभाव पड़ता है । छायावाद में प्रेमसी के लिए मुकुल, नवयौवन के लिए उषा और यौवन-गुण के लिए मधु इत्यादि प्रतीक प्रभाव-साम्य पर आधारित हैं । वे हमारे भीतर श्रृंगार की धधुर भावना को उद्दीप्त कर देने हैं । रहस्यवाद का सारा-का-सारा प्रतीक-विधान भी तो प्रभाव-साम्य ही लिये हुए रहना है, अन्यथा अरूप-रूप, निरिक्त्य, 'नेति-नेति'-प्रतिपाद्य परोक्ष सत्ता के साथ भला किसका स्वरूप अथवा गुण क्रिया-साम्य हो सकता है ? उसके प्रतिपादक शब्द और प्रतिनिधि-भूत पदार्थ केवन सकेत-मात्र ही हैं । छायावादी कविषों द्वारा प्रकृति के चित्र-चट पर उतारे हुए उसके रूप भी उसकी निरी स्थूल रेखाएँ हैं, जिनसे हृदय में उमका हल्का-सा आभास अथवा प्रभाव पड़ जाता है । ऐसी स्थिति में प्रतीक अथवा सकेत गुण-क्रिया-साम्य पर आधारित उपमान की सीमा से निकलकर अपना विस्तृत क्षेत्र बना लेता है और हृदय पर प्रभाव डालने वाले किसी भी स्थानापन्न वस्तु अथवा चिह्न (Symbol) भर का रूप धारण कर लेता है । काव्य-जगत् से बाहर व्यावहारिक जीवन में

भी प्रतीक भावोद्बोधक एवं प्रेरणा-दायक एक चिह्न ही तो रहता है, यह हम प्रत्यक्ष ही देखते हैं। इसके अतिरिक्त प्रतीक-योजना कभी-कभी विरोधमूलक भी होती है। इसमें विरोध, विषम, विभावना, असंगति आदि विरोध-वर्गीय अनेकार्थों का योग रहता है। साधनात्मक रहस्यवाद की उल्टबासियां विरोध-मूलक प्रतीक-योजना पर ही खड़ी हुई हैं। छायावाद में भी ऐसी विरोधी प्रतीक-योजना यत्र-तत्र दिखाई देती है, जैसे :

मैंने सबको गंगा जमुना से डाली।

पर फिर भी सब में भाग हुदय में पाली ॥

(रमानाथ शक्ती, 'भाग-भरण')

यहाँ 'गंगा-जमुना' पवित्रता और निर्मलता की प्रतीक हैं और 'भाग' ईर्ष्या, ईप आदि भावों की। इसी तरह :

शीतल ज्वाला जलती है,

हृष्यन होता हृष्य अल का।

यह ध्येय इवास चल-चल कर,

करता है काम अनिल का ॥ (प्रसाद, 'मासू')

यहाँ शीतल ज्वाला प्रेम भयवा वियोग का प्रतीक है।

यह उल्लेखनीय है कि प्रतीक जब सतत प्रयोग से गुणक्रिया भयवा विरोध बताने में रूढ़ हो जाता है, तब उनकी साक्षणिकता और व्यञ्जकता जाती रहती है, और अभिधा ही वहाँ काम करने लग जाती प्रतीकों की साक्षणिकता है। यह बात प्राचीन काल से चली आ रही है। एवं व्यञ्जकता का सोप संस्कृत के प्रवीण, कुशल, द्विरेफ आदि साक्षणिक शब्द इसके प्रत्यक्ष निदर्शन हैं। दंडी ने 'उसकी सुन्दरता पुराता है', 'उससे मोहा लेता है', 'उसके साथ तराजू पर बड़ता है' इत्यादि बिनने ही मुहावरों—साक्षणिक प्रयोगों—की सादृश्य-प्रतिपादन में रूढ़ हो जाने के कारण वाचक ही माना है, साक्षणिक नहीं।^१ विश्वनाथ को भी आचार्य मम्मट की 'कर्मणि कुशलः' में रुद्रि-तक्षण की मान्यता का खण्डन करना पड़ा, क्योंकि कुशल शब्द 'कुशल लाने वाला' अर्थ न बताकर अब रुद्रि से सीधा दश-

१. तस्य मुष्णानि सौनाम्यं, तस्य कीर्ति विनुष्मति।

तेन सार्यं विगृह्यति, तुलां तेनाधिरोहति ॥

तत्पदव्यां पदं घत्ते, तस्य कक्षां विगाहते।

तमन्वेत्यनुबध्नाति, तच्छीलं तन्निषेधति ॥

तस्य धातुकरोतीति शब्दाः सादृश्यवाचकाः ॥ ('वाक्य-दर्प', २१६३-६४)

रूप भयं का वाचक बन गया है, लक्षक नहीं रहा। वैसे विश्वनाथ मम्मट का खण्डन तो कर बैठे हैं, परन्तु वे स्वयं भी तो 'अश्वः श्वेतो घावति' (सफेद घोड़ा दौड़ता है) इत्यादि में लक्षणा कर रहे हैं जैसे उन्हें मालूम ही न हो कि श्वेत शब्द 'श्वेत गुण' के साथ-साथ 'श्वेत गुण वाले' भयं में भी कभी का रुढ़ होकर लक्षक के स्थान में वाचक बना हुआ चला आ रहा है।^१ वास्तव में शब्दार्थों की छायाओं में क्रमिक परिवर्तन की यह बात सभी भाषाओं पर लागू होती है। अंग्रेज के शब्दों में^२ "यह क्रिया भाषा में निरन्तर होती रहती है और भाषा के विकास की एक अनिवार्य क्रिया है। चमत्कार मरता रहता है और चमत्कारिक भयं अभिव्यक्त बनता रहता है। जो कहे कि कविता की भाषा निरन्तर गद्य की भाषा होती जाती है। इस प्रकार कवि के सामने हमेशा चमत्कार की सृष्टि की समस्या बनी रहती है; वह शब्दों को निरन्तर नया मस्कार देता चलता है और वे संस्कार क्रमशः सार्वजनिक मानस में बैठकर फिर ऐसे हो जाते हैं कि उस रूप में कवि के काम के नहीं रहते। 'भाषा अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है।' " स्पष्टतः निर्गुण-पद्यों के हस, ठगिनी, घट, सागर आदि संकेत भी क्रमशः आत्मा, माया, शरीर और संसार आदि भयों में रुढ़-से हो जाने के कारण अपनी व्यञ्जकता में क्षिप्त हो पड़े थे। इसीलिए अपनी आध्यात्मिक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के लिए छायावादी कवियों को चिर-प्रयोग एवं निरन्तर अभ्यास से भिसे-पिटे उपमानों और प्रतीकों के स्थान में अपना नया ही प्रतीक-विधान निर्माण करने की आवश्यकता प्रतीत हुई, जिसने छायावाद में एक विलक्षण लाक्षणिक अंगिमा एवं नवीन भाव-व्यञ्जना भरी है। पद्य ने निर्गुण-पद्यों के सागर, दरिया-रूप उसी परासत्ता का 'मोती', 'ज्योत्स्ना', 'मेष' आदि नये प्रतीकों में बिखर दिया, तो निराशा ने 'घबल', 'हीरे की खान', 'माँ' आदि में। निर्गुण-पद्यों की 'ठगनी' को पद्य ने 'छाया' और 'चमत्कार' का बना पहनाया। इसी तरह छायावाद के सचि में साधारणतः हृदय बीणा बना और भाव-तरंग बीणा की झकार, उषा और प्रभात नवयौवन और मधु यौवन-मुख। इसी प्रकार कर्मज, संघेरी रात, सूना तट आदि छायावादी प्रतीक विलकुल नये बने हुए हैं। वास्तव में समस्त छायावाद है ही नये विधान या प्रतीकवाद, यद्यपि इसके प्रतीक भी अपने चिर-प्रयोग के कारण रुढ़ बन गए हैं और यही कारण है कि प्रयोगवादी घब पुराने प्रतीकों पर नया मुलम्मा चढ़ाने में लगे हुए हैं और अपना नया प्रतीक-विधान भी गढ़

१. गुणो धुरतादसः पु नि गुणितिज्ञास्तु तद्वति । 'चमत्कोश', २।१७ ।

२. 'इसरा सप्तक', भूमिका, पृ० ११ ।

रहे हैं। इस तरह प्रतीक साहित्य को नित्य-परिवर्तनशील वस्तु है, स्थिर-गादवत नहीं।

अप्रस्तुत-विधान के सम्बन्ध में हम अनी कह आए हैं कि प्रतीक और मकेन सर्वत्र और सदा एक-मे नहीं रहते। एकान्ततः सार्वभौम गुरु एवं जिज्ञा

के प्रकाशक मूर्त्यबन्ध आदि कुछ इने-दिने व्यापक नकेतो संकेत एवं प्रतीक-विधान को छोड़कर शेष सभी मकेन देश, काल और परि-
में परिपाद्वं पाद्वं के अनुसार बनने तथा बदलते रहते हैं।

प्रयोजनो एव उनके चरित्रों में सम्बन्धित देश-काल, परिवेश, सामाजिक स्तर और सैद्धान्तिक एवं सांस्कृतिक आदर्शों का संकेतों और प्रतीकों के निर्माण में पर्याप्त हाथ रहता है। इनका वैदिक साहित्य आरम्भ जीवन वाले ऋषियों के परिस्थित प्रकृति-उपकरणों—वायु, सूर्य, अग्नि, वृक्ष, पत्ता और पत्र-पुष्प आदि—के प्रतीक बननाये हुए हैं। वाल्मीकि, व्यास, जामिनाम आदि मरुतन-कवियों ने भी अपने प्रतीकों के लिए अधिकतर प्रकृति का ही आश्रित पकड़ा है। हिन्दी के आदि कवि भी मरुतन के उपजीवी रहे। बनवासी साधनात्मक रहस्यवादी मिठों ने अपनी साधना को अन्तर्भूमियों की विरोधा-नामात्मक अभिव्यक्ति के लिए वनों में मुनम पर्वत, पहेरी, गहरी, मोर-पंख, गुना-माला एवं गंगा-जमुना, साँप, मेढक आदि को अपनाया। सन्त कवियों का सामाजिक घरातम अपेक्षाकृत निम्न कौटि का होने के कारण उनका प्रतीक-विधान भी तदनुरूप ही रहा। कबीर जुवाहे थे, इसलिए उनके लिए अपनी बहू-सी आध्यात्मिक अनुभूतियों को चरखा, जुवाहा, करपे का शब्द, मृत, ताना-बाना, चदरिया आदि प्रतीकों में अभिव्यक्त करना स्वाभाविक ही था :

अम जुवहा का मरम न जाना, जिन्ह जग आनि पमारिन्हि ताना।

महि अकाम दोड गाड़ खैशया, बाँद मुरज दोड नरी बनाया।

सहस तार से पूरन पूरी, अजहूँ विनव कठिन है दूरी।

कहाँह कबीर करम से जोरी, सूत-कृमुन बिनं मन कोरी।^१

यही जुवाहा=कोरी जीव का प्रतीक है एवं यही और आकाश रिद तथा बहागड के; बाँद और मुरज इहा और विगता के एवं सूत-कृमुन मुन-कृमुन कर्मों के प्रतीक है। इसीलिए कबीर के मनम, रीड आदि प्रतीकों में आकाश भी आई हुई है। आधावाद अपने उठे हुए सांस्कृतिक स्तर के कारण एक परिवर्तित रूप में वाक्य का प्रकृत्यात्मक प्रतीकवाद की ओर परिणत हो रहा है। प्रगतिवाद और प्रयोगवाद में आकाशवादी आदर्शों के होने के कारण इनके

हम विदेशी प्रतीकों का आयात पाते हैं। उनका लाल रंग, हथौड़ा, कुदाली, हेमिया आदि प्रतीक निस्सन्देह रूस से प्राप्त हुए हैं। काले और जोश में भाग-बबूले मानसवादी मजदूरों का जलते कोयलो के नये प्रतीक में प्रयोगवादी चित्र देखिए :

जल उठे हैं तन बदन से, क्रोध में शिव के नयन से
ला गए निशि का झंझरा, हो गया खूनी सवेरा
जग उठे मुरदे बेचारे, बन गए जीवित मंगारे
रो रहे थे भुँह छिपाए, आज खूनी रंग लाए।

(के० अग्रवाल 'कोयले')

इसी तरह देश-भेद से एक ही प्रतीक अपनी विभिन्न अभिव्यञ्जना भी रखता है। हम देखते हैं कि गधे के सम्बन्ध में भारतीय दृष्टिकोण सदा उसकी मतिमन्दता और मूर्खता की ओर रहता है। यही कारण है कि हमारे साहित्य में मतिमन्द का चित्रण गधे के प्रतीक से किया जाता है और उसके पीछे भोज के पूर्वोक्त अन्वोक्ति-वर्गीकरण के अनुसार काव्य की गहरिमक अभिव्यञ्जना रहती है, दलाघातमक नहीं। किन्तु इसके ठीक विपरीत, अमेरिकन लोगों का दृष्टिकोण गधे के प्रति दूसरा ही रहता है। उनकी दृष्टि उक्त पशु की मतिमन्दता की ओर न जाकर उसकी सतत श्रमशीलता और कार्यपरता की ओर जाती है, अतएव उनके देश में गधे के पीछे दलाघातमक अभिव्यञ्जना रहती है, गहरिमक नहीं। वहाँ की वर्तमान सत्तारूढ़ रिपब्लिकन पार्टी का दल-चिह्न (Symbol) स्वयं गधा ही है। इसी तरह हमारे यहाँ 'गधे' का भाई 'उल्सू' अंग्रेजी साहित्य में ज्ञान का प्रतीक है और वह 'ज्ञान-विहंगम' (Wisdom bird) कहलाता है। यही बात रीछ, गीध, क्युतर, साँप आदि प्रतीकों की अभिव्यञ्जना में भी समझ लें। इस तरह हम देखते हैं कि प्रतीक-विधान देश-काल और परिवर्तमान परि-पार्श्व द्वारा व्यवस्थित रहता है, एक-सा नहीं होता।

हम अब तक प्रतीकों और संकेतों की काव्य की पृष्ठ-भित्ति पर ही ध्वनित हुआ देखते आ रहे हैं, किन्तु वे काव्य के अन्य उपकरणों की तरह काव्य

तक ही सीमित रहते हो, सो बात नहीं। प्रतीकवाद
प्रतीक और संकेत काव्य के अतिरिक्त अन्य ललित कलाधो—चित्र, मूर्ति,
की व्यापकता स्थापत्य एवं संगीत—में तथा दर्शन, धर्म आदि जीवन
के अन्य क्षेत्रों में भी अपना आधिपत्य जमाये हुए है।

चित्र-कला के मुख्य उपादान-भूत रंगों की ही से सीढ़िए। भारतीय दृष्टि से
उनका ध्वनन ही अपना पृथक्-पृथक् महत्त्व रखता है। काले अथवा नीले रंग की

अमांगलिकता एवं पापरूपता, श्वेत की सात्विकता एवं सात की शृंगारिकता सर्व-विदित ही है। संस्कृत का राग शब्द स्वयं अपने क्रीड में चित्र-कला ही नहीं, बल्कि भाव-जगत् को भी समेटे हुए है। चित्रकारों तथा साहित्यकारों ने बाद को उसी राग की कुमुद, मजिष्ठ आदि अवान्तर छायाएँ अपने चित्रों और काव्य-रचनाओं में अच्छी तरह उपाड़ रखी हैं, जो कि व्यंग्यपूर्ण रहती हैं। रंगों के प्रतिरिक्त प्रभाकर माचवे के शब्दों में "पश्चिम में चित्र-कला, तिल्य या स्थापत्य कला में 'फूल-पत्ती, पशु-मक्षी, त्रिकोण-चतुर्भुज' आदि आकार केवल असंकरण की भाँति प्रयुक्त होते हैं, परन्तु पूर्व में ये केवल चलकरण नहीं हैं, बल्कि इनके पीछे कोई ध्वनि है, संकेत है, प्रतीक है, अर्थ है। संकेत समझे बिना जब तक गूढ़ अर्थ समझ में न आए, तब तक इन्हें निरे असंकरणों के रूप में ग्रहण करना अन्याय है।"^१ उदाहरण के लिए हमारे यहाँ चक्रवा-चक्रवी का जोड़ा अथवा सारस-मिथुन अनन्य दाम्पत्य-श्रम-निष्ठा का प्रतीक है।^२ इसके लिए पूर्व में कही-कही बत्तख-जोड़ी संकित करते हैं। कालिदास के दुष्यन्त द्वारा शकुन्तला के चित्र में हंस-मिथुन को संकित करवाने में भी यही रहस्य है।^३ इसी तरह उसने 'मेघदूत' में भी यश द्वारा मेघ को अपने घर का परिचय देते हुए बाहरी द्वार पर संकित शंख और पथ के चित्रों का उल्लेख करवाया है, जिन्हें हम समृद्धि एवं भंगल का प्रतीक मानते हैं।^४ यही बात अष्टदल कमल, मत्स्य आदि के सम्बन्ध में भी समझिए। वास्तव में यह भारतीय चित्रात्मक अथवा स्थापत्यगत प्रतीकवाद बौद्ध धर्म द्वारा ही पूर्व में फैला और अब पश्चिम की यथार्थवादी कलाओं पर अपनी भाव-व्यंजकता और ध्वन्यात्मकता की छाप लगा रहा है। वर्तमान समाचार-पत्र-जगत् में यह चित्रात्मक संकेतवाद कार्टूनों, व्यंग्यचित्रों के रूप में खूब लोकप्रिय बना हुआ है। इसमें 'पचतन्त्र' की जन्तु-कथाओं की भाँति प्रायः जीव-जन्तुओं के प्रतीकात्मक रैला-चित्रों द्वारा किसी राष्ट्र या राष्ट्र-नेता की हरकतों और जीवन के नैतिक, राजनीतिक आदि सभी पहलुओं पर खूब शुभता-बोसा व्यंग्य बसा जाता है। इन चित्रगत अन्योक्तियों में भी भावों की इतनी अधिक समाहार-शक्ति

१. 'साप्ताहिक हिन्दुस्तान', २१ अगस्त, १९५५ में प्रकाशित 'प्रतीक-योजना' लेख।

२. अथर्ववेद में दम्पति की चक्रवाक और चक्रवाकी में यों तुलना की गई है—
'इहेमामिन्द्र संतुद चक्रवाकेव दम्पती।' १४।२।६४।

३. 'शकुन्तल', ६।१६।

४. 'उत्तर मेघ', २०।

रहती है कि जिस भाव को व्यक्त करने के लिए सभाचार-पत्र के सम्पादक को कितने ही सम्पादकीय लेख लिखने पड़ते हैं, उसे उसी पत्र का निपुण व्यंग्य-चित्रकार अपने छोटे-से रेखा-चित्र से ही स्पष्ट कर देता है। श्रव रही बात संगीत-कला की। उसके मुख्य तत्त्व स्वरो और ध्वनियों के सम्बन्ध में भी भरत मुनि ने अपने नाट्य-शास्त्र में स्पष्ट निर्देश कर ही रखा है कि किम तरह करण, निर्वेद आदि भावनाओं की अभिव्यञ्जना के लिए स्वरो की सरगम-व्यवस्था रखनी होती है। स्वयं राग-रागिनियों की आरम्भिक ध्वनिर्मा ही करुणादि भावों की ओर संकेत कर देती हैं। मन्दाक् विनय-कला में तो श्रव संगीत की कथानक की प्रस्तुत घटना के साथ श्रव्योक्ति-मुखेन जोड़कर व्यंग्य-रूप से ही उसे अभिव्यक्त करने की प्रथा मूल चल पड़ी है। 'उड़ जा रे पछी श्रव यह देश हुया बेगाना' आदि विनय-कला के श्रव्योक्ति-गीत जन-मुख में गूँजते हुए सर्वत्र सुनाई देते हैं। स्वयं काव्य के श्रव्योक्ति-गीत भी जब संगीत-रूप में हमारे सामने आते हैं तो उन्हें भी हृदय मूल के पदों की तरह संगीत-कला के भीतर ही समाहित करेंगे। इस तरह प्रतीकवाद सभी ललित कलाओं में व्याप्त है, काव्य-मात्र में नहीं। इसीलिए बोधे का अभिव्यञ्जनावाद काव्य-कला ही नहीं, प्रत्युत सभी ललित कलाओं को अपने ओढ़ में लिये हुए है।

कहना न होया कि हमारा सारा व्यावहारिक जीवन भी प्रतीकों और संकेतों से भरा पड़ा है। हमारा राष्ट्र-ध्वज, उसके चिह्न, असोक-चक्र आदि चिह्न राष्ट्रीय स्वतन्त्रता, समशीलता एवं शान्तिप्रियता के प्रतीक हैं। हमारे धार्मिक जीवन का उपागना-काण्ड ही सारा-का-सारा मानो प्रतीकों और संकेतों से भिन्न कुछ है ही नहीं। हमारे यज्ञोपवीत, शिखा आदि भी प्रतीकात्मक हैं। स्वयं ब्रह्मा, विष्णु, महेश—यह देवताओं की ब्रह्मवर्षी—विरह-नियन्ता की विभिन्न शक्तियों के प्रतीक-रूप में मानी जाती है, यहाँ तक कि ब्रह्मा के चार मुख तथा शिव का नाग-धारण आदि पौराणिक बातें भी प्रतीकमय हैं, जिनका दिग्-मात्र विरूपण हम आगे श्रव्योक्ति-पद्धति में पुराण-ग्रन्थ-प्रकरण में करेंगे। सन्त-शास्त्र की सारी प्रक्रिया प्रतीक-रूप ही होनी है। अधिक क्या, जिन भाषा को हम नित्य-प्रति बोलने-सुनने हैं, उसका भाषित और लिखित रूप दोनों अपनी ध्वनि और लिपि के रूप में संकेत ही तो हैं, जो देग और बात-भेद से बदलते चले आ रहे हैं।

माहिम-समालोचना के इतिहास में श्रवोक्ति सम्प्रदाय एक विशिष्ट सम्प्रदाय है। इसके प्रवर्तक आचार्य पुनर्नक हैं। इन्होंने श्रवोक्ति को ही सत्य

काव्य-कला को अनुप्राणित करने वाला एक-मात्र मूल-तत्त्व मान रखा है। वैसे तो वक्रोक्ति शब्द संस्कृत-साहित्य में बड़ा प्राचीन है। भक्तिकार-सम्प्रदाय के आदि प्रवर्तक आचार्य भामह ने वक्रोक्ति को सभी

काव्यात्मकारों का पृष्ठाधार मान रखा था। इसीको वे अतिशयोक्ति भी कहा करते थे, क्योंकि उसमें 'लोकातिक्रान्त वचन' रहता है और लोकातिक्रान्त वचन ही काव्यत्व का निर्माण एवं काव्य में सौन्दर्याधान करता है। द्रष्टा ने भी भामह की वक्रोक्ति को स्वीकार किया है। किन्तु कुन्तक ने वक्रोक्ति को एक सिद्धान्त के रूप में लिया है, भक्तिकारवादियों की वक्रोक्ति की तरह शब्द और अर्थ के भक्तिकरण-मात्र के रूप में नहीं। वे वक्रोक्ति को काव्य का आरम-तत्त्व मानते हैं। उनकी वक्रोक्ति का स्वरूप है 'एक विविध प्रकार की अभिधा'।^१ वैविध्य कवि-कर्म के कौशल को कहते हैं। इसमें लक्षणा, व्यंजना एवं ध्वनि और रस आदि सभी काव्यांग समाहित हो जाते हैं। उनकी उपचार-वक्रता लक्षणा एवं अत्यन्त तिरस्कृत-वाच्य ध्वनि को, हृदि-वैचित्र्य-वक्रता अर्थात्-न्तर-संक्रमित-वाच्य ध्वनि को और प्रबन्ध-वक्रता एवं प्रकरण-वक्रता रस आदि को अपने में समेट लेती है। इस तरह कुन्तक का वक्रोक्तिवाद अपने में सभी काव्य-तत्त्वों का संग्राहक है। वास्तव में देखा जाय तो यह कुन्तक का अति-वाद है। हमारे विचार में तो कुन्तक का वक्रोक्तिवाद भक्तिकार-सम्प्रदायों के ऊपर आनन्दवर्धन द्वारा ध्वनिवाद की प्रतिष्ठापना का प्रतिक्रिया-रूप है और यही कारण है कि ध्वनि-तत्त्व की व्यापकता के अनुकरण पर ही कुन्तक को भी 'तुल्य-न्याय' से अपनी वक्रोक्ति व्यापक रूप में ढालनी पड़ी, अन्यथा अभिधा में भला इतना साहस और सामर्थ्य वहाँ जो सभी काव्यांगों पर अपना अधिक-प्राधान्य करके सारे काव्य पर हावी हो जाय। हमारे लिए यह अप्रासंगिक ही होगा कि हम यहाँ अभिधा के विरुद्ध उठाए गए तर्कों का विस्तार से उल्लेख करें कि किस तरह लक्ष्य और व्यंग्य अर्थ सर्वथा उसकी सीमा से बाहर हैं। प्रायः सभी साहित्यकारों ने वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य अर्थों का परस्पर इतना अधिक भेद माना है कि वह शब्द की पृथक्-पृथक् तीन शक्तियाँ माने बिना अभिधावाद में किसी प्रकार भी समन्वित नहीं हो सकता। दूसरे, कुन्तक का वक्रोक्तिवाद मूलतः वर्णना को प्रधानता देता है, चर्चणा को नहीं, जो काव्य का जीवानु है। यही कारण है कि कुन्तक की वक्रोक्ति आनन्दवर्धन के ध्वनि-

१. प्रतिष्ठाभिधान-व्यतिरेकितो विचित्रवाभिधा वक्रोक्तिरुच्यते।

—'वक्रोक्तिजीवित', १११० की युक्ति।

रहती है कि जिस भाव को व्यक्त करने के लिए समाचार-पत्र के सम्पादक को कितने ही सम्पादकीय लेख लिखने पड़ते हैं, उसे उसी पत्र का निपुण चित्र-चित्रकार अपने छोटे-से रेखा-चित्र से ही स्पष्ट कर देता है। अब रही बात संगीत-कला की। उसके मुख्य तत्त्व स्वरों और ध्वनियों के सम्बन्ध में भी भरत मुनि ने अपने नाट्य-शास्त्र में स्पष्ट निर्देश कर ही रखा है कि किम तरह कर्ण, निर्वेद आदि भावनाओं की अभिव्यज्जता के लिए स्वरों की सरणम-व्यवस्था रखनी होती है। स्वयं राग-रागिनियों की आरम्भिक ध्वनियाँ ही कर्णादि भावों की ओर संकेत कर देती हैं। मवाक् चित्रपट-कला में तो अब संगीत को कथानक की प्रस्तुत घटना के साथ अन्व्योक्ति-मुद्रित जोड़कर व्यंग्य-रूप से ही उसे अभिव्यक्त करने की प्रथा खूब चल पड़ी है। 'उड़ जा रे पछी अब यह देश हुमा बेगाना' आदि चित्रपट के अन्व्योक्ति-गीत जन-मुख में गूँजते हुए सर्वत्र सुनाई देते हैं। स्वयं काव्य के अन्व्योक्ति-गीत भी जब संगीत-रूप में हमारे सामने आते हैं तो उन्हे भी हम मूर के पदों की तरह संगीत-कला के भीतर ही समाहित करेंगे। इस तरह प्रतीकवाद सभी ललित कलाओं में व्याप्त है, काव्य-मात्र में नहीं। इसीलिए जोड़े का अभिव्यज्जनावाद काव्य-कला ही नहीं, प्रयुक्त सभी ललित कलाओं को अपने क्रीड में लिये हुए है।

कहना न होगा कि हमारा सारा व्यावहारिक जीवन भी प्रतीकों और संकेतों से भरा पड़ा है। हमारा राष्ट्र-ध्वज, उसके तिरंग, अशोक-चक्र आदि चिह्न राष्ट्रीय स्वतन्त्रता, धर्मशीलता एवं शान्तिप्रियता के प्रतीक हैं। हमारे धार्मिक जीवन का उपासना-काण्ड तो सारा-का-सारा मानो प्रतीकों और संकेतों से भिन्न कुछ है ही नहीं। हमारे यमोदकीत, शिवा आदि भी प्रतीकात्मक हैं। स्वयं ब्रह्मा, विष्णु, महेश—यह देवताओं की त्रैलोक्यी—विश्व-नियन्ता की विभिन्न शक्तियों के प्रतीक-रूप में मानी जाती है; यहाँ तक कि ब्रह्मा के चार मुख तथा शिव का नाग-धारण आदि पौराणिक बातें भी प्रतीकात्मक हैं, जिनका दिग्-मात्र विरूपेण हम आगे अन्व्योक्ति-मदति में पुराण-ग्रन्थ-प्रकरण में करेंगे। तन्त्र-शास्त्र की सारी प्रक्रिया प्रतीक-रूप ही होनी है। अधिक क्या, जिन मापा को हम निरर्थ-प्रति बोलते-सुनते हैं, उमका भाषित और लिखित रूप दोनों अपनी ध्वनि और लिपि के रूप में संकेत ही तो हैं, जो देन और काल-भेद से बदलते चले आ रहे हैं।

साहित्य-समालोचना के इतिहास में बशोक्ति सम्प्रदाय एक विशिष्ट सम्प्रदाय है। इसके प्रवर्तक आचार्य मुन्नब है। इन्होंने बशोक्ति को ही सत्य

काव्य-कला को अनुप्राणित करने वाला एक-मात्र मूल-
 तत्त्व मान रखा है। वैसे तो वक्रोक्ति शब्द संस्कृत-
 साहित्य में बड़ा प्राचीन है। अलंकार-सम्प्रदाय के
 आदि प्रवर्तक आचार्य भामह ने वक्रोक्ति को सभी
 नाभ्यान्कारों का पृष्ठाधार मान रखा था। इसीको वे अतिशयोक्ति भी कहा
 करते थे, क्योंकि उसमें 'लोकातिक्रान्त वचन' रहता है और लोकातिक्रान्त
 वचन ही काव्यरस का निष्पाण एव काव्य में सौन्दर्याधान करता है। दंडी ने
 भी भामह की वक्रोक्ति को स्वीकार किया है। किन्तु कुन्तक ने वक्रोक्ति को
 एक सिद्धान्त के रूप में लिया है, अलंकारवादियों की वक्रोक्ति की तरह शब्द
 और अर्थ के अलंकरण-मात्र के रूप में नहीं। वे वक्रोक्ति को काव्य का आत्म-
 तत्त्व मानते हैं। उनकी वक्रोक्ति का स्वरूप है 'एक विचित्र प्रकार की
 अभिधा'।^१ वैचित्र्य कवि-कर्म के कोशज को कहते हैं। इसमें लक्षणा, व्यंजना
 एव ध्वनि और रस आदि सभी काव्याण समाहित हो जाते हैं। उनकी उपचार-
 वक्रता लक्षणा एवं अत्यन्त तिरस्कृत-वाच्य ध्वनि को, रुद्धि-वैचित्र्य-वक्रता अर्था-
 न्तर-सन्नमित-वाच्य ध्वनि को और प्रबन्ध-वक्रता एव प्रकरण-वक्रता रस आदि
 को ध्वनि में समेट लेती है। इस तरह कुन्तक का वक्रोक्तिवाद अपने में सभी
 काव्य-तरंगों का सम्राट् है। वास्तव में देखा जाय तो यह कुन्तक का अति-
 वाद है। हमारे विचार में तो कुन्तक का वक्रोक्तिवाद अलंकार-सम्प्रदायों के
 ऊपर आनन्दवर्धन द्वारा ध्वनिवाद की प्रतिष्ठापना का प्रतिबिम्ब-रूप है और
 यही कारण है कि ध्वनि-तत्त्व की व्यापकता के अनुकरण पर ही कुन्तक को
 भी 'तुल्य-न्याय' से अपनी वक्रोक्ति व्यापक रूप में ढालनी पड़ी, अन्यथा अभिधा
 में मना इतना साहस और सामर्थ्य कहाँ जो सभी काव्यांगों पर अपना अधि-
 ष्ठान करने वाले काव्य पर हावी हो जाय। हमारे लिए यह अप्रासंगिक ही
 होगा कि हम यहाँ अभिधा के विरुद्ध उठाए गए तर्कों का विस्तार से उल्लेख
 करें कि किस तरह लक्ष्य और व्यंग्य अर्थ सर्वथा उसकी सीमा से बाहर हैं।
 प्रायः सभी साहित्यकारों ने वाच्य, लक्ष्य और व्यंग्य अर्थों का परस्पर इतना
 अधिक भेद माना है कि वह शब्द की पृथक्-पृथक् तीन शक्तियाँ माने बिना
 अभिधावाद में किसी प्रकार भी समन्वित नहीं हो सकता। दूसरे, कुन्तक का
 वक्रोक्तिवाद मूलतः बर्णना को प्रधानता देता है, चर्चणा को नहीं, जो काव्य
 का जीवानु है। यही कारण है कि कुन्तक की वक्रोक्ति आनन्दवर्धन के ध्वनि-

१. प्रतिशुद्धिमान-व्यतिरेकियों विचित्रैर्वाभिधा वक्रोक्तिरुच्यते।

—'वक्रोक्तिजोवित', १११० की वृत्ति।

वाद का सामना न कर सकी। किन्तु अन्वयोक्ति के सम्बन्ध में हमारे प्राये ऐसी कोई कठिनाई नहीं आती। इसमें अभिधा, लक्षणा और स्वञ्जना तीनों शक्तियों अपना-अपना कार्य करती रहती हैं। इन्हीं शक्तियों के आधार पर तो हमे अन्वयोक्ति का वर्गीकरण करना पड़ा। हम पीछे बता आए हैं कि जिस तरह विलष्ट अन्वयोक्ति अभिधा द्वारा ही अग्न्यर्थ का प्रतिपादन करती है, अन्वयोक्ति की अध्यवसान वाली धारा लक्षणा-प्रधान रहती है और साहचर्य-निबन्धना धारा व्यञ्जना-प्रधान। इसके अतिरिक्त अन्वयोक्ति अलंकार-रूप भी होती है और अलंकार-रूप भी। अलंकार-रूप प्राप्त करने में इसके द्वार पर आनन्द-वर्धन का वरद हस्त रहा है। अलंकार-रूप में यह ध्वनि के अन्तर्गत होती है, जिसका विवेचन हम ध्वनि-प्रकरण में करेंगे। इसके विपरीत वक्रोक्ति को सभी साहित्यकारों ने अलंकार-रूप में ही ग्रहण किया है। वक्रोक्ति और अन्वयोक्ति के मध्य एक और भी भेद है और वह यह कि कुन्तक व्यक्ति-वैचित्र्य-वादी है। उनका वक्रोक्तिवाद व्यक्ति-वैचित्र्यवाद है और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद पूँजीवादी, जैसे व्यक्तिवादी समाज को वस्तु है, सोवन्वादी समाज की नहीं। डॉ० रामभूताश्रितिह के कथनानुसार 'छायावादी कविता पूँजीवादी है इसलिए उसमें वक्रोक्ति की प्रवृत्ति अधिक दिखलाई पड़ती है।' किन्तु अन्वयोक्ति के सम्बन्ध में ऐसी कोई बात नहीं उठती। वह यदि व्यक्तिवादी समाज में रही है, तो उसे अब समाजवाद पर आधारित प्रगतिवाद और प्रयोगवाद के युग में भी भय नहीं, यद्यपि उसने हाल ही में अपनी भाँखों के सामने व्यक्तिवादी छायावाद की स्वप्निल दुनिया डहती देल ली है और उसे अब अपना नया ही अप्रस्तुत-विधान गढ़ना पड़ रहा है। इस तरह कुन्तक की वक्रोक्ति की अपेक्षा अन्वयोक्ति की आधार-शिना अधिक दृढ़ और सुस्थिर है और साहित्य के किसी वाद से नहीं टकराती।

इटली के प्रसिद्ध सौन्दर्य-समीक्षक क्रोचे का यूरोप के सौन्दर्य-शास्त्र के इतिहास में आजकल प्रमुख स्थान है। वे काव्य में अभिव्यञ्जना (Expression) को ही सौन्दर्य और कला मानते हैं।

अन्वयोक्ति और क्रोचे उनके विचार से काव्य स्वयं-प्रकाश्य बोध (Intuition) की दस्तू है और इस तरह वाच्यीय सौन्दर्य का सम्बन्ध बोधा अन्तर्जगत् से रहता है, प्रपञ्च जगत् से नहीं, यद्यपि सौन्दर्य वस्तु स्वतः सुन्दर नहीं होती, यन्कि कवि का स्वयं-प्रकाश्य बोध उत्पन्न द्वारा उसे सौन्दर्य का बाना पहनाता है। आचार्य शुक्ल

ने कुन्तक की वक्रोक्ति की आलोचना के प्रसंग में क्लोचे के अभिव्यञ्जनावाद को कुन्तक की वक्रोक्ति का पश्चिमी मंस्करण कहा है। इसमें संदेह नहीं कि कुन्तक के वक्रोक्तिवाद और क्लोचे के अभिव्यञ्जनावाद में दोनों विद्वानों के नामों में ककार की-सी यह समानता तो अवश्य है कि दोनों कवि-व्यापार अथवा अभिव्यक्ति-प्रकार को महत्व देते हैं, वस्तु को नहीं, किन्तु इतनी थोड़ी समानता की अपेक्षा दोनों में भेद बहुत अधिक है। अर्थ-परक होता हुआ भी कुन्तक का वक्रोक्तिवाद अन्यवादों की तरह भारतीय आदर्शों की धरा पर सड़ा है जब कि क्लोचे के अभिव्यञ्जनावाद में यह बात नहीं है। कुन्तक ही क्या, कोई भी भारतीय साहित्यकार क्लोचे की तरह यह मानने को तैयार नहीं कि सौन्दर्य केवल कवि के मन की वस्तु है, प्रत्यक्ष जगत् की नहीं। हमारे यहाँ यदि सौन्दर्य कविकल्पना रूप अर्थात् कवि-कर्म भी है तो वह वस्तुगुण भी माना जाता है। सच तो यह है कि वस्तु के स्वगत सौन्दर्य में ही कलाकार को अपनी काल्पनिक सौन्दर्य-सृष्टि रचने की स्फूर्ति अथवा प्रेरणा मिलती है। हम मानते हैं कि आध्यात्मवाद और रहस्यवाद अपनी सौन्दर्य-सर्जना में कल्पना और अभिव्यञ्जना-प्रधान हैं, किन्तु विराट् सौन्दर्य की छवि हृदय-मण्डल पर उतारने के लिए उनमें कवितूलिका को सुन्दर-सुन्दर रंग तो बाह्य प्रकृति के तत्त्वों से ही प्राप्त हुए हैं। यही कारण है कि अन्योक्ति के अधिकतर चित्र प्रकृति के उपादानों से ही बनते हैं, जिनमें वह अपने नाना रूपों और क्रिया-कलापों से जीवन के अनेक रहस्यों को उघाड़ती है। सोचने की बात है, यदि प्रस्तुत में अपने ही सौन्दर्यादि गुण न रहें, तो बिना गुण-साम्य के किस आधार पर कवि अप्रस्तुत योजना की कल्पना कर सकता है? प्रस्तुत और अप्रस्तुत के गुण-क्रिया-साम्य अथवा समान व्यापार-समष्टि पर आधारित अप्रस्तुत रूप-विधान ही तो अन्योक्ति का निर्माण करता है। दूसरी बात जो क्लोचे की हमसे भेल नहीं खाती, वह है उसके अभिव्यञ्जनावाद में सौन्दर्य की निरपेक्ष सत्ता, अर्थात् 'कला कला के लिए'। इस पश्चिमी दृष्टिकोण के अनुसार वे कला का सम्बन्ध सौन्दर्य तक ही सीमित रखते हैं, उससे आगे नहीं जाते। समाज या जन-जीवन पर उसकी क्या प्रतिक्रिया होती है, इस माप-दंड से वे काव्य का मूल्यांकन नहीं करते। उनका कला-निकेत एक मात्र 'सुन्दरम्' तत्त्व के आधार पर सड़ा रहता है। 'सत्यम्' और 'शिवम्' तत्त्वों को वे दर्शन, धर्म, या नीति-शास्त्र के लिए छोड़ देते हैं। किन्तु हमारे यहाँ यह बात नहीं। नाभ्यीय सौन्दर्य द्वारा रसानुभूति—अलौकिक आनन्द की प्राप्ति—मानता हुआ भी भारतीय कलाकार, आनुपमिक-रूप में ही सही, उसके भीतर 'सत्यम्' और 'शिवम्' को भी भाँकता रहता है। इसीलिए काव्य-

प्रकाशकार ने काव्य-ध्येयो मे 'सद्यः परनिवृत्तये' और 'शिवेतर-धृतये' दोनों समाविष्ट करके काव्य के बुद्धि-पक्ष और भाव-पक्ष को पूरा महत्त्व दिया है। साहित्यदर्पणकार ने तो 'चतुर्वर्गफलप्राप्तिः काव्यान्' कहकर काव्य का जीवन से, जीवन का धर्म, धर्म, काम, मोक्ष इस पुरुषार्थ-चतुष्टय से घनिष्ठ सम्बन्ध जोड़ दिया है। 'पदमावत' और 'कामायनी' आदि अन्व्योक्ति-ग्रन्थ अपने सौन्दर्य-चित्रों द्वारा पाठकों को रम-मग्न करते हुए भी भन्ततः उनका ध्यान उस शाश्वत दार्शनिक सत्य की ओर आकृष्ट कर देते हैं, जो जीवन का परम पुरुषार्थ अथवा अन्तर्लक्ष्य स्थान है। मुक्तक अन्व्योक्तियाँ तो ऐसी कितनी ही मिलेंगी, जिनमें जीवन के कठोर-से-कठोर सत्य का भी चित्र खींचा जाता है जो मानव को अपनी अन्तर्निरीक्षण करने को बाध्य कर देती हैं। भ्रमर, चन्द्र, चणोर आदि को उपलक्षण बनाकर उनके द्वारा जीवन की वितनी ही उसभी गुत्थियाँ सुल-झाई जा सकती हैं, भूनी-भटकी मानवता को कर्तव्य का पाठ पढ़ाया जा सकता है और उसमें पावन एवं उदात्त चरित्र का निर्माण किया जा सकता है। हम पीछे जयपुर-नरेश के सम्बन्ध में लिखा आये हैं कि जो कार्य महानिपुण राज-नीतिज्ञ मन्त्रियों और गुरुजनों द्वारा न हो सका, वह जादू की छड़ी की तरह बिहारी की एक ही भ्रमर-अन्व्योक्ति ने कैसे कर दिखाया। इसलिए 'सत्यम्' और 'शिवम्' भंड तो अन्व्योक्ति-साहित्य की रीढ़ हैं। उन्हें कैसे हटाया जा सकता है ? उनके बिना काव्य जीवन की भला क्या आलोचना करेगा ?

हमारे विचार में यहाँ यह अप्रामाणिक न होगा कि हम पारश्चात्य साहित्य के अन्व्योक्ति-तत्त्व पर भी थोड़ा-सा विचार कर लें। वैसे तो पारश्चात्य साहित्य में अन्व्योक्ति का अलंकार और मुक्तक रूप में प्रयोग पारश्चात्य और अफ्रीकी कभी से होता चला आ रहा है और किसी भी युग के साहित्य में साहित्यकारों की रचनाओं में से इसके कितने ही अन्व्योक्ति-तत्त्व उदाहरण दिए जा सकते हैं, किन्तु व्यापक बनकर पद्धति के रूप में यह मध्य-युग में प्रयुक्त हुई है।

'पश्चिम के विद्वानों का तो यह मत है कि यूरोप के प्रायः सभी उन्नत देशों में प्रारम्भिक नाटक मिस्टिक प्लेज (Mystic plays) के रूप में आविर्भूत हुए। अनेक देशों में इन मिस्टिक प्लेज में नाम और रूप दोनों में साम्य पाया जाता है।' हमारी राम-लीलाओं की भाँति ईसा के जीवन तथा बाईबल की कहानियों के आधार पर रहस्यात्मक नाटकों (Mystic plays) का निर्माण हुआ। अफ्रीकी साहित्य में मोरेनिटी प्लेज (Morality plays) अर्थात् पक्षों में मध्ययुगीन

१. डॉ० दशरथ शर्मा, 'हिन्दी-नाटक', भूमिका, पृ० ३।

आचार-रूपकों की रचना हुई, जिनमें कृष्णमित्र के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' की तरह अनूत भावों—रमावर्णों—का मानवीकरण हुआ पड़ा है। सर डेविड लिड्मे के 'Ane Pleasant Satyre of Three Estates', 'Lusty Juventus' (असयम और कामुकता का दण्ड), 'The Cradle of security' (सम्राटों के बदाचार-विषयक) Republics' (धर्मादाय से अपने को सम्पन्न बनाने वालों के विरोध-विषयक एवं सम्राजों मेरी के अधीन १६५३ में अभिनीत) तथा स्केल्टन का 'Magnificence' आदि नाटक प्रतीकात्मक ही हैं।

कहना न होगा कि १६वीं और १७वीं सदियों इंग्लैंड में धार्मिक उत्कठा, उत्तेजना एवं उत्थान का युग माना जाता है, इसीलिए ग्रन्थोक्ति के नवमे उत्कृष्ट ग्रन्थ बनियन के 'प्रेस प्रवाउडिंग' पिलग्रिम्स प्रोग्रेस, फेयरी और 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस' स्पेन्सर की 'फेयरी क्वीन' क्वीन, और वीसन तथा स्विफ्ट का 'गुलिवर्स ट्रैवल्स' इसी युग की उपज हैं। बनियन की रचनाएँ उपन्यास-ग्रन्थ हैं। 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस' का तो आज विश्व-साहित्य में बड़ा

ऊँचा स्थान है। इसमें कलाकार एक स्वप्न देखता है, जिसमें वह वैयक्तिक तथा रहस्यारमक तत्त्वों को मिलाकर मानवी आत्मा और उसकी अक्षयनीय यातनाओं के मध्य सतत चलते हुए संघर्ष के विराट् दृश्य के सामने हमें खड़ा कर देता है, जिसे देखकर हम अवाक्-से रह जाते हैं। हमारे मस्तुत-कलाकारों के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' आदि रूपक-नाटक भी एतद्विषयक ही हैं, किन्तु उन सबमें 'पिलग्रिम्स प्रोग्रेस' की-सी सजीवता एवं साहित्यिकता नहीं है। उन सबमें सिद्धान्त-प्रतिपादकता तथा नैतिक और धार्मिक उपदेशात्मकता है, अतएव उनमें मध्ययुगीन इंगलिश आचार-रूपकों-जैसी रोचकता नहीं बनने पाई है; केवल ऊपर-ऊपर की ही समता है। स्पेन्सर का 'फेयरी क्वीन' सात सर्गों में एक रूपक-काव्य है, जिसमें जायसी के 'पद्मावत' की तरह महारानी एलिजाबेथ से सम्बन्धित, ऐतिहासिक तथ्यों की वृत्त-भित्ति पर प्रताप (Magnificence) का प्रतीक-भूत 'राजकुमार आर्थर' कीर्ति (Glory) की प्रतीक 'परियों की रानी' का स्वप्न देखता है और बाद को उसकी खोज में निकले हुए कितने ही 'वीरो' (Knights) के सामूहिक कार्यों द्वारा सफलता प्राप्त कर लेता है। ये सभी वीर प्रतीकात्मक हैं। प्रतीक-पद्धति में लिखी जाने वाली रचनाओं में से सबसे बाद का एडिसन का 'मिर्जा का स्वप्न' (Vision of Mirza) है। यह पौराण्य धरती वातावरण का एक रूपक-उपन्यास है। मिर्जा एक स्वप्न देखता है, जिसमें मानव-जीवन ६८ वृत्त-राष्ट्रों—मेहराबों—वाले एक पुनः के रूप में हि० प्र०—३

चित्रित है। पुल में से होकर मानवों के समूह-के-समूह जाते हुए दिखलाई देते हैं, जिनमें से कुछ तो पार पहुँच जाते हैं और कुछ गिरकर भट्ट छल-बपाटों (Trap-doors) द्वारा नीचे जल-प्रवाह में बह जाते हैं। इसके अतिरिक्त अंग्रेजी में कुछ विद्वत्प्रेमक स्वतन्त्र अन्वोक्ति-कविताएँ तथा अन्वोक्ति-कहानियाँ भी हैं, जिनमें ड्रायडन की 'Absalom and Achitophel' और 'The Hind and the Panther' एवं स्विफ्ट की 'The Tale of a Tub' उल्लेखनीय हैं।

यूरोप में उन्नीसवीं शती के रोमांटिक आन्दोलन के बाद अंग्रेजी साहित्य में स्वच्छन्दतावाद आया, जिसके भीतर छाया-चित्रों का प्राधान्य है। वह सब प्रतीक-पद्धति पर ही आधारित है। इस युग के प्रकृतिवादी तथा वड्सवर्थ, कॉलरिज, कीट्स, शेली, ब्लैक, पीट्स आदि रहस्यवादी वड्सवर्थ, सब इसी पद्धति के बलाकार हैं, जिनकी रचनाओं ने कीट्स, शेली आदि बाद की हिन्दी के छायावाद और रहस्यवाद की कुछ गीत-लेखक तो साक्षात् और कुछ बंगला के माध्यम से बहुत प्रभावित किया। प्रसिद्ध छायावादी कवियर पत की कुछ लोग हिन्दी का शेली कहते ही हैं। टी० एस० इलिफ्ट अंग्रेजी साहित्य के भाजकल समयमें बड़े प्रतीकवादी कवि माने जाते हैं।

कहना न होगा कि अन्वोक्ति सदैव व्यंग्य-प्रधान रहा करती है। व्यंग्य ही काव्य का प्राण-तत्त्व है, यह सर्व-सम्मत सिद्धान्त भारतीय समीक्षा में कभी से चला आ रहा है। इसके प्रस्थापक आचार्य अन्वोक्ति की उपादेयता आनन्दवर्धन का युग इतिहास में साहित्य का स्वर्ण-युग कहलाता है। ये बलकार और रीति-सम्प्रदायों के स्थान में ध्वनिवाद की स्थापना करके काव्य-जगत् को जो दिशा बता गए हैं, उसीकी ओर हम अभी तक चलते आ रहे हैं। पीछे से मुन्तक ने अन्वोक्ति-वाद के रूप में एक प्रतिगामी पथ अवश्य उठाया था, किन्तु वह आगे न बढ़ सका। आचार्य क्षेमेन्द्र का औचित्यवाद भी काव्य के सभी तत्वों का केवल परस्पर समन्वयात्मक होने के कारण आनन्दवर्धन की व्यंग्य-पद्धति का कुछ न बिगाड़ सका, बल्कि उसे स्वीकार करके ही चला। फिर तो आचार्य मम्मट, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि महारणियों के भी साथ में मिल जाने में ध्वनिवाद की सार्वभौम सत्ता की छाव घब सदा के लिए साहित्य-क्षेत्र में अमिट हो गई है। ध्वनि-प्रधान होने के कारण ही आनन्दवर्धन ने जिस तरह अन्वोक्ति को अलंकारों की पक्ति से हटाकर ध्वनि के उच्चासन पर जिसका उसे हम आगे अन्वोक्ति के ध्वनि-प्रकरण में बनाएँ। ध्वनि 'अनु-

रणन' न्याय से वाच्यार्थ का प्रतिपादन करने वाले 'व्यंग्य' को कहते हैं। 'अनुरणन' रणन—पड़ियाल आदि पर चोट मारने से उत्पन्न स्थूल शब्द—के बाद क्रमशः सूक्ष्म-सूक्ष्मतर होने वाली ध्वनियों के सिलसिले को कहते हैं। अनुरणन की तरह ही शब्द के स्थूल वाच्यार्थ के बाद प्रतीयमान सूक्ष्म अर्थ को व्यंग्य (Suggestion) कहते हैं। यह व्यंग्य-तत्त्व ही उत्तम काव्य का निकष होता है। व्यंग्य सदा दूर और छिपा हुआ ही रहता है और जो जितना दूर और छिपा हुआ रहेगा, वह उतना ही अधिक सुन्दर और कौतूहलजनक होगा, क्योंकि उसमें पाठक को कल्पना का जोर लगाना पड़ता है। अंग्रेजी की 'कला को छिपाने में ही कला का कलातत्त्व निहित है' (Art lies in concealing art) इस लोकोक्ति का भी यही भाव है। छायावाद और 'कामायनी' आदि छायावादी रचनाओं की सफलता का रहस्य भी कल्पना के बल पर खड़ी हुई उनकी सौन्दर्य-सर्जना ही तो है। काव्य-जगत् में ही यह बात होती हो, सो बात नहीं, प्रत्यक्ष जगत् में भी हम यही ध्यान पाते हैं। यही कारण है कि आचार्य मम्मट ने व्यंग्य की प्रच्छन्नता एवं गूढ़ता में सौन्दर्य-समृद्धि का लौकिक दृष्टान्त 'कामिनीकुक्षकलश' दिया है।^१ पर्वत भी दूर से ही रम्य दिखलाई पड़ते हैं। इसी तरह दूर के डोल भी मुहावने होते हैं। अपने भीतर विद्यमान गूढ़ दूरगामी व्यंग्य प्रमदा व्यंग्यों की परम्परा ही अभ्योक्ति में सौन्दर्य और आनन्दानुभूति प्रदान करती है। इसी कारण कुबलयानन्दकार और १० पद्मसिंह शर्मा अभ्योक्ति को 'गूढोक्ति' भी कहते हैं।^२ अभ्योक्ति की अप्रस्तुत योजना द्वारा प्रप्नुत पर कल्पना का आवरण पड़ते ही उसमें अन्तस्तप्त को स्पष्ट कर देने वाला एक विचित्र प्रकार का निखार आता; यही निखार काव्य में चेतनता लाता है। इसके अनिरक्त अभ्योक्ति में हम भावों की समाहार-शक्ति और भाषा की समास-शक्ति भी गूढ़ पाते हैं। इसके भीतर कलाकार भावों का जो समाहार करता है, उसे वह इतना तनुनर बना देता है कि वह धनु-रूप बन जाता है और जब मुक्तता है तो वह घनीकृत (Compressed) रई की तरह इतना विद्याल और व्यापक बन जाता है कि उसकी पृष्ठभूमि में एक पूरी जीवन-कहानी खड़ी हो जाती है। इसके लिए बिहारी का यह छोटा-सा उदाहरण लीजिए :

१. कामिनीकुक्षकलशवत् गूढं धमत्करोति । 'काव्य-प्रकाश,' उ० ५ सूत्र ६६ वृत्ति ।

२. 'बिहारी की सनसई,' पृ० ३८६ ।

पट्ट पालें भणु काँकरे, सदा परेई संग ।

मुखी परेवा ! जगत में, एक तुहो बिहंग ॥^१

“हे पारावत (कवूतर) ! वस्तुतः संसार मे एक-मात्र तू ही मुखी है । तू बिहंग है; जब मन करे, विमान गगन में जहाँ-वही जा सकता है; कोई रोव-टोक नहीं । पंख तेरा पट्ट (वस्त्र) है, जो स्वाभाविक है, और कंकड़ तेरा भक्ष्य है, जो सर्वत्र मुलभ है । इससे भी बड़ी बात यह है कि ‘सदा परेई संग’ अर्थात् प्रियतमा से तेरा कभी वियोग नहीं होना । इससे अधिक मुन्नी जीवन भन्ना क्या हो सकता है !” यहाँ परेवा-परेई का सारा प्रसंग प्रस्तुत है । प्रस्तुत एक ऐसा पुरुष है, जो परेवा की तरह स्वतन्त्र नहीं है । चारों ओर प्रतिबन्ध-ही-प्रतिबन्ध है । पहनने के लिए साधारण वस्त्र से उसका काम नहीं चलता । उसको तो नित नये-नये डिजाइन के वस्त्र चाहिए; एक ही वस्त्र कंशान के विरुद्ध है । भोजन भी ऐसा नहीं कि जो कुछ मोटा-भोटा मिल जाय, उसी पर संतोष कर ले । जिह्वा-लोल्य बड़ गया है । नित नया भोजन, नई-नई ‘डिश’ चाहिए । परन्ती तो है, पर विविध व्यवसायों में फँसे रहने के कारण सदा साथ नहीं रह सकती, भ्रमः वियोग ही रहता है । इस तरह पारावत के सादे, मट्-कट्टालाम-सन्तुष्ट, स्वाभाविक जीवन द्वारा अभिव्यज्यमान प्रस्तुत चित्र पारावत के चित्र से विलकुल प्रतीप है । यहाँ वक्ता का भौतिक भोगवाद के कदम से लिप्त अपने कृत्रिम जीवन के प्रति जहाँ ग्लानि है, वहाँ परेवा के सादे स्वाभाविक जीवन के प्रति एक तरफ हृदय में प्रशंसा का भाव है, तो दूसरी तरफ स्वयं प्रिया-वियुक्त होने के कारण उससे ईर्ष्या भी हो रही है । इसके अतिरिक्त परेवा-मुगस के दर्शन से हृदय में अपनी प्रियतमा की स्मृति भी अंकित हो रही है, जो एक मधुर टीस और मिलन की उन्मुक्तता उभारकर वियोग-शृंगार का पूरा चित्र सामने खड़ा कर देती है । देखिए, एक छोटी-सी अन्वोक्ति में कवि ने कितना भाव-समाहार कर रखा है ! कवि का ‘बिहंग’ शब्द भाषा की समास-शक्ति पर भी प्रकाश डाल रहा है । भाषा की समास-शक्ति का विशेष प्रभाव विलुप्त अन्वोक्तिवों में देखने को मिलता है । हम पौछे बिहारी की ‘अग्यो सरूबोना हो रह्यो’ वाली अन्वोक्ति में देखें घाए हैं कि किस तरह कवि ने एक ही शब्दावली में एक तरफ तो नायिका के पहनो की शृंगार-छटा का और दूसरी तरफ समस्त वेदान्त-शास्त्र का गूँड़ रहस्य छिपा रखा है । किन्तु समास-शक्ति के लिए विलुप्त भाषा अनिवार्य नहीं । अलिलुप्त शब्दों से भी समास-शक्ति दूर-दूर तक अर्थों का प्रतिपादन करती चली जाती है । दाया-

१. ‘बिहारी रत्नाकर’, पृ० ६१६ ।

वाद और रहस्यवाद को गौरव प्रदान करने में अन्योक्ति-पद्धति के भाव-समाहार एवं भाषा-भ्रमास-शक्ति का बड़ा हाथ रहा है। इस समास-शक्ति के कारण ही हम पीछे समासोक्ति को अन्योक्ति कह आए हैं।

वर्तमान काल के कुछ समीक्षक अन्योक्ति को वस्तुध्वनि अथवा सिद्धान्त-प्रतिपादन तक सीमित मानकर भावोत्तेजन की दृष्टि से उसे कुछ भी महत्व नहीं देने में। हम उनसे सहमत नहीं हैं। इसमें सन्देह नहीं कि प्रस्तुत वस्तु व्यंग्य रहने से अन्योक्ति वस्तु-ध्वनि होती है, किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि उसमें भाव-मत्त न हो। सच तो यह है कि अप्रस्तुत-योजना की चरम परिणति-रूप अन्योक्ति में जितनी तीव्र और गम्भीर भाव-व्यंजना रहती है, उतनी शायद ही अन्यत्र कहीं मिलती हो। भाव और रस की अभिव्यंजना तो अन्योक्ति का मुख्य कार्य है। उसमें प्रेक्षणीयता साने के लिए कलाकार प्रकृति में ऐसे अप्रस्तुत उपादानों को ढूँढ़ता है, जो उसके स्वगत भाव की पाठको का हृदयगम बना सके। इसलिये अन्योक्ति में व्यंजित वस्तु तो निरा साधन ही है, साध्य उसमें भाव-व्यंजना होती है। बिना भाव-मत्त के वस्तु-व्यंग्य-परक अन्योक्ति न तो जीवन में ही कोई स्थायी प्रभाव डाल सकती है, न वह समस्पर्शी हो सकती है। हम अभी ऊपर एक छोटे-से उदाहरण में अन्योक्ति के भाव और रस-मत्त को दिवा आए हैं। इस तरह हमारे विचार से तो अन्योक्ति में काव्य की पूरी प्राणवृत्ता है। अन्योक्ति का यह भाग्य-दोष ही समझिए जो यह आज तक आलोचक आचार्यों की उपेक्षा-पात्र बनी रही। अन्यथा क्या बात है कि एक मापारण से अभिव्यक्ति-प्रकार 'वक्रोक्ति' को लेकर तो आचार्य कुन्तक 'वक्रोक्तिः काव्य-जीविनम्' का तूफान खड़ा कर दें, भग को भगी बना दें और जिसका रूप ही ध्वनि है, जो वास्तव में काव्य का जीवित है, वह बेचारी अन्योक्ति अप्रस्तुत-प्रशंसा की कारा में बन्दी बनकर अज्ञात ही सिसक्ती रहे। किन्तु वह समय गया। अन्योक्ति अब उन्मुक्त हो गई है। साहित्यकारों का ध्यान आज इसकी ओर जाने लगा है। जैसा कि हम पीछे संकेत कर आए हैं, भरत मुनि तो बहुत पहले अन्योक्ति अथवा अन्यापदेश को काव्य का आन्तरिक धर्म स्वीकार कर चुके थे। किन्तु मध्य-युग के ग्रन्थकार में निवृत्तकर अब इसका भाग्य फिर उज्ज्वल दिखाई पड़ने लगा है। डॉ० मुषीन्द्र इसका नव भूत्पांकन करते हुए निम्नलिखित हैं :

"अन्योक्ति-विधान में वस्तुनः एक बड़ी शक्ति है और वह है व्यंजना; उसे हम ध्वनि भी कह सकते हैं। इसी ध्वनि का उपयोग कवि जब करता है

तो कविता में एक आभा छनछला उठती है। अर्थ-गौरव भी बढ़ जाता है।”^१ रामदहिन मिश्र अन्योक्ति को सारूप्य-निबन्धना अप्रस्तुत-श्रुतासा मतकार का पर्याय-शब्द मानते हुए भी अन्योक्ति के भीतर की अप्रस्तुत-योजना के सम्बन्ध में लिख गए हैं कि “यह काव्य का प्राण है, कला का मूल है और कवि की कसौटी है।”^२ और इस तरह वे भी अन्योक्ति का असली स्वरूप पहचानने सगे हैं। डॉ० धी० राघवन के शब्दों में “काव्य यदि जीवन की समीक्षा है, तो अन्यापदेश (अन्योक्ति) काव्य के अन्य सभी प्रकारों में से उरकृष्ट है।”^३

१. ‘हिन्दी कविता में पुराणान्तर’, पृ० ३६४।

२. ‘काव्य में अप्रस्तुत-योजना’, पृ० ७३।

३. ‘If poetry is a criticism of life, Anyapadesh is poetry above all other types.—‘Some Concepts of the Alankar Shastra.’

३ : अन्योक्ति : अलंकार

अन्योक्ति को अलंकार-रूप में बताने से पहले हम यह आवश्यक समझते हैं कि अलंकार-तत्त्व पर थोड़ा-सा विचार कर लिया जाय। हम देखते हैं कि मनुष्य स्वभावतः सौन्दर्य-प्रिय प्राणी है। वह प्रायः अलंकारों की सुन्दर वस्तु की ओर आकृष्ट होता है। वह वन-उपवन, प्रयोजनीयता नदी-नद, चन्द्र-नक्षत्र-मण्डल एवं पर्वत आदि सुन्दर दृश्यों को देखकर प्रसन्न होता रहता है। उसकी मौन्यपूर्ण उत्तरोत्तर बढ़ती जाती है। प्रत्यक्ष जगत् के जङ्गल-वन पदार्थ जब उसकी सौन्दर्यपूर्णता को परितृप्त नहीं कर सकने, तो उसकी परितृप्ति के लिए ही लोक में काव्य-कला का आविर्भाव होता है। सौन्दर्य के सर्वांगीण चित्रण एवं सम्पूर्ण आस्वादन के लिए काव्य ही सर्वोत्तम साधन बना। यह चिर-नवीन सौन्दर्य पर आधारित होने से स्वयं भी चिर-नवीन है। इसीलिए काव्य मानव-जीवन का अनिवार्य अंग बना हुआ है।^१ काव्य को समग्र कलाओं का शिरोमणि—परा कला—बहुलाए जाने का कारण इसमें निहित सौन्दर्य ही है, जो आत्मा को परमानन्द-मीन कर देता है।^२ काव्य की ओर से उदासीन मानव का जीवन एक प्रकार से पाशविक जीवन ही समझिए। प्रसिद्ध जर्मन कवि गेटे के शब्दों में जिम मनुष्य के हान कविता सुनने को उत्सुक नहीं होते, वह बर्बर है चाहे वह कोई भी क्यों न हो।^३ सन्दान्तर में यही बात संस्कृत-कवि भर्तृहरि ने भी कही है—‘साहित्य और संगीत-कला से विहीन मनुष्य बिना सींग-बूँद के साशात् पशु है। नृप न साता हुआ भी वह जी रहा है, यह उसकी परम भाग्यवत्ता ही समझो।’^४

१. सणै सणै धनवतामुपैति तदेव कथं रमणीयतायाः । ‘शिशुपालवध’, ४।१७।
२. सौमते परमानन्दे ययाऽऽत्मा सा परा कला ।
३. He, who has no ear for poetry is a barbarian be he who may.
४. साहित्य-संगीतकला-विहीनः, साशात्पशुः पुच्छत्रियाणहोनः ।
नृपं न सादन्नपि जीवमानः, तद् भागदेयं परमं पशूनाम् ॥ ‘नीतिशतक’, १२।

चटक-कुण्डल आदि का-सा है, जैसा कि बहुत-से विद्वान् मानते हैं? आनन्दवर्धनाचार्य उन्हें उस जैसा बहिरंग नहीं मानते ।^१ प० रामदहिन मिश्र वा भी यही मत है ।^२ इस सम्बन्ध में ओचे के प्रश्नोत्तर भी उल्लेखनीय हैं—'कोई भी प्रश्न कर सकता है कि अलंकार का अभिव्यञ्जना के साथ किस तरह का सम्बन्ध जोड़ा जा सकता है ? क्या बहिरंग रूप से ? ऐसी अवस्था में वह सदा पृथक् ही रहेगा । क्या आन्तरिक रूप से ? ऐसी अवस्था में या तो वह अभिव्यक्ति का सहामक न होकर विघातक हो जायगा या उसीका अंग बन जायगा और अलंकार नहीं रहेगा, किन्तु अभिव्यक्ति का निर्माणक तत्त्व बनकर अंगी भाव अथवा समूहात्मक अनुभूति से अभिन्न हो जायगा ।'^३ वास्तव में ध्वनिवार के अनुसार अलंकार रस-भावपरक हो हुआ करते हैं^४ और उनका रस के साथ अविव्येच्य सम्बन्ध रहता है । इसीलिए डॉ० रायचन्द के शब्दों में 'ऐसे अलंकार काव्य में बहिरंग नहीं समझे जा सकते और केवल कटब-केयूर की तरह पृथक् होने वाले आभूषणों से उनकी तुलना नहीं हो सकती । उनकी तुलना तो कामिनियों के उन अलंकारों से की जानी चाहिए, जिन्हें भरत ने सामान्याभिनय-प्रकरण में हाव-भाव आदि कहा है, कटक और केयूर से नहीं ।'^५ कामिनियों के मनोपल्लव अभिप्राय

१. अलंकारान्तराणि हि निरूप्यमाणदुर्घटान्यपि रससमाहितचेतसः प्रतिभावतः कवेरहम्पूर्विकया परापतन्ति ।...तस्मान्न तेषां बहिरंगत्वं रसाभिव्यञ्जनी ।
—'द्वय्यालोक', २।१६ वृत्ति ।

२. 'काव्य-दर्पण', पृ० ४१६ ।

३. One can ask oneself how an ornament can be joined to expression ? Externally ? In this case it must always remain separate. Internally ? In this case either it does not assist expression and mars it or it does not form part of it and is not ornament but a constituent element of expression, indistinguishable from the whole —'Aesthetics', page 113.

४. रसभाषादि-तात्पर्यमाधित्य विनिवेशनम् ।

अलंङ्कृतीनां सर्वास्तामलंकारस्वसाधनम् ॥ 'द्वय्यालोक', २।६ ।

५. Such figures can hardly be considered 'Bahiranga' in Kavya, and comparable to the 'kataka' and 'keyura' the removable ornaments. . . They should properly be compared to the Alankaras of damsels, which Bharat speaks of under Samanyabhinaya, Bhava, Hava etc. and not to the kataka and keyura.—N. S., XXII, K. M. Edn. Some Concepts of Alankar Shastra, Page 51.

को अभिव्यक्त करने वाले उनके स्वाभाविक हाव-भावों की तरह अलंकार ही पाठकों को कवि के हृदय की याह का पता देते हैं। छायावाद और रहस्यवाद से यदि हम अन्योक्ति को हटा दें तो आत्म-विषयक अभिव्यक्ति भी स्वतः हट जायगी। इस तरह हमारे विचार से ऐसे 'अपृथक्-यत्न-निर्वर्त्य' अलंकार भाव की अभिव्यक्ति से पृथक्-सिद्ध कैसे हो सकते हैं? यदि इन्हें कटक-कुण्डल आदि की तरह ही मानने का आग्रह है, तो गुनावराम के शब्दों में 'महात्मा कर्ण के कवच और कुण्डलों की भाँति सहज' मान लें।

अलंकारों का भाव-व्यञ्जना में स्थान एवं प्रयोजनीयता बताकर हमें अब अन्योक्ति की अलंकारिता पर भी थोड़ा-सा विचार कर लेना चाहिए। भाव-

अन्योक्ति की	व्यञ्जना से अधिकतर सम्बन्ध अर्थालंकारों का रहना है, जिनका अप्रस्तुत-विधान द्वारा अन्तिम पर्यवसान
अलंकारिता	हमें अन्योक्ति में हुआ मिलता है। हम पीछे देख आए हैं कि अन्योक्ति अप्रस्तुत-योजना की परिनिष्ठा की

अवस्था है, जिसमें मुक्ति में जीव-ब्रह्म की तरह प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों ऐकात्म्य को प्राप्त हुए रहते हैं। यही कारण है कि जीव-ब्रह्म-विषयक एकरूपता-सत्य की अनुभूति को अभिव्यक्ति देने के लिए कवियों को अन्योक्ति का ही आँखल पकड़ना पड़ता है। टंगोर की 'गीताजलि', जायसी का 'पद्मावत' तथा प्रसाद की 'कामायनी' आदि इसके प्रत्यक्ष उदाहरण हैं। साहित्य में ऐसी कविता का ही महत्व है। यह सत्य है कि यदि अन्योक्ति न होती, तो सारा-का-सारा अध्यात्म-जगत्, वाचाम्-अशेषर, रहस्यमय, अरूप-रूप परमार्थ तथा उसकी सूक्ष्म अतीन्द्रिय अनुभूतियाँ आज तक काव्य-कला में अनभिव्यक्त ही पड़ी रहती। इसी तरह छायावादी कवि जिस विशाल अन्तर्जगत् को, अन्तर्जगत् की सूक्ष्म और गहरी अनुभूतियों को तथा उन अनुभूतियों की विविध छायामो को, काव्य-पटल पर उतारने में सफल हुआ है, उसका अधिकतर श्रेय रूपक और अन्योक्ति को ही है। तद्वशा की शक्ति को अपने भीतर रखकर अभिव्यञ्जना की जितनी मार्मिकता इन अलंकारों में रहनी है, उतनी शायद ही अन्यत्र हो। छायावाद के नाशान्क और व्यञ्जनात्मक वैचित्र्य के लिए पृष्ठभूमि अन्योक्ति की ही तो बनाई हुई रहती है। कुछ समीक्षक अन्योक्ति का भाव-व्यञ्जना अथवा रसानुभूति में योग न मानकर उसको वस्तु-ध्वनि और सिद्धान्त-प्रतिपादन तक सीमित रखते हैं, किन्तु उनके इस विचार को हम एकदेशी कहेंगे। अन्योक्ति में किस तरह रस की अभिव्यक्ति होनी है, यह हम उदाहरण देकर पीछे स्पष्ट कर आए हैं, किन्तु

एक ले रहा पिप्पल फल का स्वाद प्रतिक्षण,
 बिना भक्षण, दूसरा देखता अन्तर्लोचन ।
 दो सुहृदों से मर्त्य अमर्त्य सपोनिज होकर
 भोगेच्छा से प्रसित भटकते नीचे ऊपर ।
 सदा साथ रह, लोक लोक में करते विचरण,
 ज्ञात मर्त्य सबको, अमर्त्य अज्ञात चिरन्तन ।
 कहीं नहीं क्या पक्षी ? जो खलता जीवन कल,
 विष-वृक्ष पर नोड़, देखता भी है निश्चल ।
 परम 'अहम्' धौ' दृष्टा भोक्ता जिसमें संग-संग,
 पंथों में यहिरन्तर के सब रजत स्वर्ण रँग ।
 ऐसा पक्षी, जिसमें हो सम्पूर्ण समुत्पन्न,
 मानव बन सकता है, निर्मित कर तब जीवन ।
 मानवीय संस्कृति रच भू पर शाश्वत शोभन,
 यहिरन्तर जीवन विकास की अविश्व दण्ड ।
 भीतर बाहर एक सरय के रे सुपूर्ण द्वय,
 जीवन सफल उड़ान, पक्ष समुत्पन्न जो विजय ।^१

विहंग और वृक्ष के प्रतीकों में वेदगत इन सूक्ष्म धार्मिक अन्वयोक्तियों ने हिन्दी-अन्वयोक्ति-साहित्य को बड़ा प्रभावित कर रखा है । उदाहरण के रूप में दीनदयाल गिरि की विरोधाभासात्मक अन्वयोक्ति लीजिए :

देखो पक्षी उधारिके नीके जैन विवेक ।
 अचरजमय इहि भाग में राजत है तब एक ॥
 राजत है तब एक भूल ऊपर घष साया ।
 हँ लग तहाँ, अवाह एक, इक बहु कल घाया ॥
 घरने दीनदयाल साय सो निबस बितेखो ।
 ओ न साय सो पीन रहै अति अवधुत देखो ॥^२

इसी प्रकार कबीर का भी 'तरवर'-विश्व देखें :

तरवर एक अनन्त भूरति, भुरता सेह पिदाँली ।
 साया पेड फूल फन नाहीं, ताकी अमृत बाँली ॥
 पुहप यात भवरा एक राता, धारा से उर परिया ।
 सोलह मरु पवन भकोर, आकासे फल फतिया ॥

१. 'स्वर्ण-निरण', पृ० ६४ ।

२. 'अन्वयोक्ति-कल्पद्रुम', ४।१६ ।

सहज समाधि विरह यह सोझ्या, घरती जल हर सोझ्या,
रहे कबोर तास मैं चेता, जिनि यह तरवर पोझ्या ॥^१

साख्य के अनुसार भज और भजा के प्रतीको में प्रकृति-पुरुष की भी एक दिगष्ट अन्योक्ति लीजिए :

भजामेकां लोहितशुक्लवृष्णां
बह्वोः प्रजाः सृजमानां सरपाः ।
भजो ह्येको शुपमाणोऽनुगेते
जहात्येनां मुक्तभोगामजोऽन्यः ॥^२

बकरी और बकरे का यह सारा वर्णन प्रतीकात्मक है । भजा (बकरी) से यहाँ प्रकृति विवक्षित है । 'न जामते इति भजा' इस व्युत्पत्ति के आधार पर भनादि होने से प्रकृति भजा है । बकरी के तीन रंग—लाल, श्वेत और काला—से प्रकृति के रज, सत और तम ये तीन गुण अभिप्रेत हैं, क्योंकि प्रकृति को त्रिगुणात्मक माना गया है ।^३ भज (बकरे) में यहाँ ब्रह्म पुरुष भगवान् जीवात्मा की ओर संकेत है, क्योंकि वह भजन्मा है और ससार के माया-मोह में फँसा हुआ है । जीवात्मा द्वारा उपभुक्त प्रकृति ही पुण्यस उत्पत्ति—सम्पूर्ण कार्य जगत्—करती जानी है । इस तरह अप्रस्तुत बकरी-बकरा तथा उनकी प्रजा में यहाँ प्रकृति, पुरुष एवं संसार का बोध होता है । मुक्त-भोगी अन्य भज से यहाँ मुक्त आत्मा विवक्षित है । देशों में केवल आध्यात्मिक अन्योक्तियाँ ही हों, ऐसी बात नहीं । पहेंवा के रूप में एक अन्य प्रकार की अन्योक्ति भी देसिए :

अत्वारि शृंगास्त्रयो अस्य पादा
द्वे शीर्षे सप्त हस्तास्तो अरय ।

१. 'कबोर घन्यावली', पृ० १४३ । चतुर्थ सं०, २००८ वि० ।

२. 'श्वेताश्वनरोपनिषद्', ५।५ ।

हिन्दी रूपान्तर :

साल-श्वेत-काली एक भजा को,
जो करती एक-रूप बहु प्रजनन,
छोड़ देता भज एक भोगकर,
दूसरा करता उसका अनुगमन ।

३. सत्वरजस्तमसां साम्यावस्था प्रकृतिः, 'सांख्य दर्शन' ।

त्रिधा बद्धो वृषभो रोरवीति

महो देवो भर्ता भविष्यः ॥' (ऋग्वेद, ४।५८।३)

उलटवासियों जैसा यह बँल का वर्णन प्रतीकात्मक है। वेदभाष्यकार सामेराचार्य के अनुसार वृषभ से यहाँ 'वर्पतीति वृषभः' इस व्युत्पत्ति द्वारा फलो का देने वाला यज्ञ अभिप्रेत है, जो मनुष्यों के लिए परमात्मा ने वर्तव्य के रूप में भेजा है। इस यज्ञ के चार सींग हैं—चार ऋत्विक्—होता, उद्गाता, अध्वर्यु और ब्रह्मा। प्रातः सवन, माध्यन्दिन सवन और सायं सवन इसके तीन पँर—घग—हैं। गायत्री आदि सात छन्द—हाथ—हैं। ऋग्वेद, यजुर्वेद और सामवेद ये तीन इसके बन्धन हैं, क्योंकि यज्ञ-कर्म इन तीनों वेदों की व्यवस्था के ही आधार पर सम्पन्न होता है। स्तोत्र और शास्त्र-पाठ से यह सूख मुगरित है। यह देवता है।^१ इस तरह यहाँ अप्रस्तुत बँल से प्रस्तुत यज्ञ का बोध होता है। पतञ्जलि मुनि के अनुसार उक्त मन्त्र में प्रस्तुत याक् है।^२ चार सींगों से अभिप्रेत चार प्रकार के शब्द हैं—नाम, आख्यात, उपसर्ग और निपात; तीन पँर हैं—भूत, भविष्यत् और वर्तमान काल, दो सिर हैं—मुप् और तिङ् प्रत्यय; सात हाथ हैं—सात विभक्तियाँ, और तीन बाँधने के स्थान हैं—हृदय, वण्ठ और मुस। वृक्ष^३ विद्वान् इस ध्वन्योक्ति को अध्यात्म-यज्ञ की ओर ही लगाते हैं। अध्यात्मज्ञान वृषभ है। सत् चित्-आनन्द-स्वरूप होने के कारण वह त्रिधाबद्ध है। माधन-चतुष्टय उसके चार सींग हैं। श्रवण, मनन और निदिध्यासन उसके तीन पँर हैं। जीवन और मोक्ष उसके दो सिर हैं। चिदनुभूति की अधिष्ठा, आधारण, विशेष, परोक्ष ज्ञान, अपरोक्ष ज्ञान, शोकापगम और कृत्ति, ये सात अवस्थाएँ सात हाथ हैं। 'मह ब्रह्मास्मि', 'मह ध्वन्योऽस्मि' ऐसी उच्चारण-ध्वनियाँ उतका रण हैं। कवियर सुमित्रानन्दन पंत ने भी वैदिक वृषभ वाली इस ध्वन्योक्ति को अपनी 'ज्योति वृषभ' छीपक कविता में यी अध्यात्मपरक ही रखा है।

१. हिन्दी रूपान्तर, :

चार सींग हैं, तीन पँर, दो सिर, सात हाथ,
तीन तरह से बँधा हुआ है हृद् भूँतल में।
महाकार वृषभ देवता हँभा रव भरता,
करने जन मंगल प्राप्ता है भर्तृ-लोक में।

२. 'दिष्टुर्व यज्ञः', 'निषत्त' दुर्गाचार्य-भाष्य, १० ३४६।

३. 'महाभाष्य', १।१।

४. डॉ० गोविन्दशरण त्रिगुणाप्त : 'कबीर और आवसी का रहस्यवाद',
भूमिका, १० १५।

स्वर्णं शिखर-से चतुर्भुजं हूँ उसके शिर पर,
 दो उसके शुभ शीर्ष : सस रे ज्योति हस्त वर !
 तीन पाद पर खड़ा, मर्त्य इस जग में आकर
 त्रिषा बद्ध वह वृषभ, रमाता है दिग्भुज भर !
 महादेव वह : सत्य : पुरय घौं प्रकृति शीर्ष द्वय,
 चतुर्भुज सच्चिदानन्द विज्ञान ज्योतिमय !
 सस चेतना-लोक, हस्त उसके निःसंशय,
 महादेव वह : सत्य : ज्योति का वृषभ वह निश्चय !
 सत् रज तम से त्रिषा बद्ध पद धन्य प्राण मन,
 मर्त्य लोक मे कर प्रवेश वह करता रेभण ।
 महादेव वह : सत्य : मुक्ति के लिए धनामय
 फिर फिर हंभा रव करता : जय, ज्योति वृषभ जय !^१

इसी तरह संसार की भी चक्र, नदी आदि के रूप में कितनी ही अन्योक्तियाँ उपनिषदों^२ में भरी पड़ी हैं। किन्तु ध्यान रहे कि वे अन्योक्तियाँ यहाँ अपने रूपातिशयोक्ति रूप में हैं।

लौकिक संहृत-साहित्य में आदि-कवि वाल्मीकि द्वारा प्रणीत रामायण, एवं व्यास-रचित महाभारत तथा अष्टादश पुराण-महाकाव्यों (Epics) का प्रमुख स्थान है। इनके रचयिताओं ने इनमें यत्र-तत्र

लौकिक संस्कृत में बहुत-सी अन्योक्तियाँ मुक्तक के रूप में दे रखी हैं।
 अन्योक्ति वाल्मीकि एक प्रकृति-कवि थे, इसलिए आधुनिक आध्यात्मवाद की तरह प्रकृति के मानवीकरण के चित्र हमें रामायण में बहुत मिलते हैं। वहाँ हम गंगा को 'केन-निर्मल-हासिनी'—केन के रूप में अपना निर्मल हास प्रकट करती हुई—पाते हैं और संध्या का चित्र निम्न रूप में देखते हैं :

अञ्जवद्ग-कर-स्पर्श-हर्षोन्मीलित-तारिका ।

अहो ! रागयती सन्ध्या जहातु स्वयमम्बरम् ॥^३

यह श्लेष-गर्भित समासोक्ति है। कर का अर्थ किरण और हाथ, तारिका का अर्थ धाँस की पुतलियाँ और तारे, राग का अर्थ लाती और प्रणय एवं अम्बर का अर्थ वसन (साड़ी) और आकाश है। यहाँ वाच्य अर्थ निम्न है—दिरगती हुई

१. 'स्वर्णधूलि', पृ० २, सं० १६५८ ।

२. 'श्वेताश्वतरोपनिषद्', १।४-५ ।

३. 'किष्किन्धा काण्ड', शर्ग ३०, श्लो० ४५ ।

चन्द्रमा की किरणें सर्वत्र दिखाई देने लगी, साथ ही तारे भी टिमटिमाने लगे, अब तो सारी लिये हुए सन्ध्या (सौम्य) को आकाश छोड़ना ही पड़ेगा । इस प्राकृतिक घटना के पीछे विलास-मग्न प्रियतम के हाथ के स्पर्श को प्राप्त करके आँखों में आनन्द की मस्ती लिये हुए किसी प्रणयिनी का स्वयमेव 'विगलित-वसना' होना इस मानवीय प्रतिबिम्ब की कितनी सरस और मार्मिक अभिव्यञ्जना है ! हिन्दी का साधारण छायावादी कवि इस श्लोक के अनुसार अमूर्त सन्ध्या को चेतनता प्रदान करके उसका चित्र यो रखता :

विलसमान शशि के कर का मृदु स्पर्श,
 ताराएँ उन्मीलित, हृद् अपार हर्ष ।
 क्यों अनुराग-भरी सन्ध्या यह सत्वर
 छोड़ेगी अब अपने-आप न अम्बर ! (अनुवाद)

इसी तरह नदी, भ्रमर आदि के वर्णनों में भी वाक्योक्ति ने प्रकृति को मानवीय रूप दे रखा है ।^१ सुन्दर काण्ड में हम संवा का भी मानवीकरण पाते हैं ।^२ इस तरह हमको आदि-महाकाव्य रामायण में समासोक्ति-रूप में अन्व्योक्ति के दर्शन हो जाते हैं । महाभारत में भी अन्व्योक्तियों की कमी नहीं । वेदों और उपनिषदों में मुक्तक के रूप से जिस अश्वत्थ वृक्ष की अन्व्योक्ति आई है, वह महाभारत के ही अंशभूत गीता के पन्द्रहवें अध्याय में इस प्रकार उल्लिखित है :

ऊर्ध्वमूलमधःशाखमश्वत्थं प्रातुरग्ययम् ।

ध्वन्दासि यस्य पर्णानि यस्तं वेद ॥ येश्वित् ॥^३

इस वृक्ष को ऐसा कहते हैं कि इसकी जड़ें तो ऊपर गई हुई हैं, किन्तु शाखाएँ नीचे हैं, पत्तों से यह खूब ढका हुआ है, यह अग्न्यय—अग्निनाशी—है । इसे जानने वाला ही सच्चा वेदवेत्ता—जानी—है । यह 'अश्वत्थ' वृक्ष का वर्णन काशीर की उलटबामियों की तरह पहेली है । यहाँ मूल, अश्वत्थ और ध्वन्द्वाश्वों में श्लेष है, जैसा कि अन्व्योक्तियों में हुआ करता है । मूल का एक ओर अर्थ जड़ है और दूसरी ओर कारण । अश्वत्थ एक जाति का वृक्ष (शीपल) होता है ।

१. 'किष्किन्ध्या काण्ड', सर्ग ३०, श्लो० ४६, ५८ ।

२. सर्ग २, श्लो० १८, २०, ५० ।

३. हिन्दी-रूपान्तर :

'अश्वत्थ' एक अग्निनाशी है कहते,
 शाखा नीचे, मूल ऊर्ध्व है जाना ।
 'ध्वन्द्वा' उस तब के होते हैं पत्ते
 जो जाने, वही वेद का विज्ञान ॥

इमका दूसरा अर्थ है इवः तिष्ठति इति इवत्यः न इवत्यः अइवत्यः—आगामी वत्त तक न टिकने वाला अर्थान् अस्यायी, विनश्वर । इसी तरह छन्द कहते हैं 'छन्द-मतीति छन्दः'—डकने वाले को और वेद को । इस प्रकार अप्रस्तुत अइवत्य वृत्त में प्रस्तुत संसार विवक्षित है । यूरोप की पुरानी भाषाओं में भी इसका नाम 'विश्व-वृक्ष' या 'जगत्-वृक्ष' है । निनक के शब्दों में 'यह रूपक न केवल वैदिक धर्म में ही है, प्रत्युत अन्य प्राचीन धर्मों में भी पाया जाता है ।'¹ संसार का एकमात्र मूल कारण ईश्वर है, जो ऊपर नित्यधाम में है । उसकी अनन्त शाखाएँ—प्रसार—नीचे अर्धाङ्ग मनुष्य-लोक में हैं । वह अव्यय—कभी नाश न होने वाला—है । यद्यपि 'अइवत्य' शब्द से उसकी विनश्वरता व्यक्त होती है, तथापि वह विनश्वरता सांसारिक पदार्थों में व्यक्तिगत ही समझनी चाहिए । समष्टि से तो यह विश्व धारावाहिक रूप में अनादि काल से चला ही आ रहा है और इसी तरह आगे भी चला रहेगा । प्रवाह-निरूपता के कारण ही इसे सदा रहने वाला अविनाशी कहा है । वेद—विधि-शास्त्र—इनके पतन हैं और यह हमलिए कि वेदों में उल्लिखित अपने वस्तुस्थि कर्मों के सम्यक् अनुष्ठान द्वारा ही मानव समाज की रक्षा और वृद्धि कर सकता है । अधर्म से संसार में अव्यवस्था फैल जाती है और उसका सन्तुलन भंग हो जाता है । 'धारणाद् धर्म इत्याहुः' का अभिप्राय भी यही है । इस श्लोक के आगे के दो-तीन श्लोकों में इस विश्व-वृक्ष का स्वयं गीताकार ने और विस्तार किया,² सिन्धु अप्रस्तुत की तरह प्रस्तुत को भी वहाँ वाच्य बना देने से वह अन्योक्ति का विषय न रहकर शुद्ध रूपक बन जाता है । हिन्दी के सन्न कवियों ने गीता की इसी अन्योक्ति के आधार पर आंगिक रूप में अपनी नाना उत्तटबानिनी बनाई हैं :

तति करि साक्षा उपरि करि भल,
यहूँ भीति बड़ तागे फूल ।
बहै कबीर या पद को बूमै,
ताकूँ तोन्गूँ त्रिभुवन सूमै ॥ (कबीर)

१. 'गीता-रहस्य', पृ० ८००, सं० १६७३ ।

२. अथश्चोर्ध्वं प्रमृतास्तस्य शाखाः गुणप्रवृद्धा विषयप्रवासाः ।
अथश्च मूलाभ्यन्तस्ततानि कर्मानुबन्धीनि मनुष्यलोके ॥२॥
न रूपमस्येह तथोपलभ्यते नान्तो न चादिर्न च संप्रतिष्ठता ।
अथश्चमेनं सुविहङ्गमूतमसंगशस्त्रेण हृद्गेन दित्वा ॥३॥
ततः पर्व तद्वरिमाणित्यम् यस्मिन् मता न निवर्तन्ति भूयः ।
तमेव धातुं पुरयं प्ररसे यनः प्रवृत्तिः प्रमृता पुराणी ॥४॥ [अध्याय १५]

दरबख्त एक है उल्टा ।

कभी होवे नहीं सुल्टा ॥

भगर वह पैड़ अड़बड़ का ।

तले डाली अघर जड़ का ॥ (तुलसी साहब)

परवर्ती संस्कृत-साहित्य में कालिदास का विशेष स्थान है, जिन्हें भाषा विद्व-कवि पुकारा जाता है। सण्ड-काव्य, महाकाव्य और नाटक, उनकी सभी रचनाओं में अग्न्योक्तियाँ बिखरी पड़ी हैं। कालिदास के चूड़ान्त नैपुण्य वाली कृति 'शकुन्तला' नाटक को ही लीजिए। इसकी 'या नृष्टिः सप्पुराद्या' वह प्रारम्भिक मंगल-गीतिका ही अग्न्योक्ति है।^१ इसमें आठ मूर्तियों से युक्त ईश (शिव) से रक्षा की मंगल-कामना करता हुआ नाटककार व्यंग्य-रूप में नाटक की सारी कथावस्तु पर भी हल्का-सा प्रकाश डाल देता है जैसा कि कुशल बलाकार किया ही करते हैं। ईश का मकेत नाटक के नायक राजा दुष्यन्त की ओर है। उसके आगे भी जीवन की घटना आठ रूपों में आती है—सौन्दर्य की आदि-नृष्टि, (शकुन्तला) से साक्षात्कार, उसका विधिवत् (काम)यज्ञ की हवि (गर्भ) का धारण तथा होत्रीत्व (तपोमय जीवन), माघ में दो गलियों का होना जो शाप-काल को जानती हैं, सौन्दर्य में शकुन्तला की विश्व-भर में ख्याति, उसका भारतीयों के बीज-रूप भरत की माँ बनना और अन्त में पति के साथ राजधानी में वापस आकर सारी दुःखी प्रजा को 'प्राणवन्त' (आनन्दित) कर देना। इसमें जिस तरह मंगल-गान प्रस्तुत है, उसी तरह नाटक के कथानक की भी व्यञ्जना प्रस्तुत है। इसीलिए अग्न्योक्ति का यह प्रस्तुताकुर रूप है। कवि की आगे भी प्रतीक-योजना देखिए। नाटक प्रारम्भ होने पर मृग पर बाण मारने को उद्यत हुए दुष्यन्त को जब वैखानस कहता है—'यह आधम का मृग है, इसे न मारो', तब उसमें प्रो० मेहदले के अनुसार, 'मानो कालिदास यह अग्न्योक्ति से कहना चाहता है कि शकुन्तला आधम-कन्या है, तू उससे अस्थिर प्रणय का प्राणलेवा घेत मत ले।'^२ इसी तरह भ्रमर-वाधा में कवि ने राजा के लिए भ्रमर का प्रतीक अपनाया है। विद्रूपक वितनी ही बार राजा को भ्रमर-जैसा कहता ही रहता है। स्वयं राजा ने ही अपनी तुम्हारा भ्रमर से की है। पाँचवें अंक में रानी हंसपरिका मधुकर के

१. या नृष्टिः सप्पुराद्या, वहति विचिह्नं या हविर्मा च होत्री,
ये द्वे कालं विधत्तः, धृतिविषयगुणः या स्थिता ध्याप्य त्रिदिवम् ।
यामाहुः सर्वबीजप्रवृत्तिरिति, यया प्राणिनः प्राणवन्तः,
प्रत्यङ्गानिः प्रपन्नस्तनुभिरवतु वस्ताभिरष्टाभिरोऽनः ॥ १।१ ॥
२. प्रभाकर माखे, 'व्यक्ति और वाङ्मय', पृ० २० ।

प्रतीक में राजा को यों उपात्मन देती है -

अभिनवमधुलोत्तुनो भवांस्तया परिधुम्य चूतमंजरीम् ।

कमलवसतिमात्रनिर्वृतो मधुकर ! विस्मृतोऽस्येनां कथम् ? ॥८॥^१

यहां रसातल-मंजरी शकुन्तला का प्रतीक है और कमल रानी का । तपोवन में शकुन्तला का नव-यौवन भोगकर वाद को राजधानी में रानी के सहवास-मात्र से सन्तुष्ट हुए राजा को सहसा शकुन्तला को बुला देने का उलाहना दिया जा रहा है ।

कालिदास के अमान अन्य संस्कृत-कवियों की रचनाओं में भी अन्योक्ति का प्रचुर मात्रा में प्रयोग हुआ मिलता है । कुमारो प्रतिभा दलपतिराय त्रिवेदी द्वारा सम्पादित 'अन्योक्त्यष्टक-संग्रह' में विभिन्न-कवि-रचित १७ अन्योक्त्यष्टकों का संकलन किया हुआ है । हंसविजय गणी (१९७६ ई०) की 'अन्योक्ति-मुक्तावली' में १२ अन्योक्त्यष्टक हैं, जो अन्यकार की स्वतन्त्र रचनाएँ हैं । भट्ट भल्लट के 'अन्योपदेश-शतक' तथा नीलकण्ठ दोसित आदि के 'अन्यापदेश' प्रसिद्ध ही हैं । परवर्ती अन्योक्तिकारों में पण्डितराज जगन्नाथ का नाम परम प्रसिद्ध है, जिनका 'भामिनी-विलास' संस्कृत में आज अन्योक्ति-साहित्य की सर्वोत्कृष्ट रचना है । उसके भी एक-दो उदाहरण देखिए :

पुरा सरति मानसे विवच-सारसाति-स्तसत्-

पराग-मुरभीकृते पयसि यस्य यतं वयः ।

स पत्न्यल-जलेऽपुना मितवनेक-भेकाकृते,

भराल-कुल-नायकः कथय रे ! कथं वर्तताम् ॥^२

यहां हम के प्रगाँव में पहने उच्च, समृद्ध जीवन स्वीकृत करने वाले पुरुष के

१. हिन्दी-रूपान्तर :

मधुकर-रंद-सौम में अग्ये,

धूम रसातल-मंजरी बंसे ।

कमल-वास में हो रत मधुकर,

भुल गया अब उसको कैसे ?

२. 'भामिनीविलास', प्रा० वि० २ ।

हिन्दी रूपान्तर :

विवच-कमनधन-पराग-धम से नित सुरभित,

मानस के जल में जिसके दिन हैं बीते ।

वह भरानपति अब रे क्यों रह सकता है

पोतर में, जहाँ मेक-कुल रुंदम पीते ?

लिए बाद को निम्नस्तरीय जीवन बिताना कितना कठिन होता है, यह बात बताई गई है। तुलना के लिए, प्रायः इसी भाव को लेकर रीतियुगीन मतिराम कवि की हिन्दी अन्वोक्ति भी देखिए :

अब तेरो बसिघो इहाँ, नाहिन उचित भरास ।

सकल सुखि पानिप गयो, भयो पंकमय ताल ॥^१

इसी तरह समृद्धि की अवस्था में सदा घेरे रहने वाले स्वार्थी मित्रों की मधुर-मधुर चाटु-उक्तियों में आराम-विमोह हुआ व्यक्ति किस तरह अपने भसली मित्रों को भी भूल जाता है, इस अर्थ की व्यंजना में पण्डितराज की निम्नलिखित अन्वोक्ति भी देखिए :

अयि दलदरविन्द ! स्पन्दमानं भरगदं,

तव किमपि लिहन्तो मंशु गुञ्जगु भृङ्गाः ।

दिशि-दिशि निरपेक्षस्तावकीनं विदुष्यन्,

परिमलमयमयो बान्धवो गन्यबाहुः ॥^२

तुलना के लिए अरविन्द, भृङ्ग और समीरण के मध्य उपर्युक्त परस्पर-सम्बन्ध के ठीक विपरीत हिन्दी के रीतियुगीन प्रसिद्ध अन्वोक्तिवार दीनदयाल गिरि की भी अन्वोक्ति देखें :

दीने ही धोरत अहो ! इन सम धोर न और ।

इन समोर तें कंज । तुम सजग रहो या ठौर ॥

सजग रहो या ठौर और रखिए रतबादे ।

नातो परिमल लुटि लेहिने सबे तिहारे ॥

घरनं दीनदयाल रहो हो मित्र अधीने ।

भसी करत हो रैन कपाट रहत हो दीने ॥^३

मित्र शब्द यहाँ द्रिष्ट है, जो सूर्य और सुहृद् दोनों घोर समता है।

संस्कृत-साहित्य की तरह प्राकृत-साहित्य भी अन्वोक्ति-तत्त्व से सूब भरता

१. 'मतिराम-सतसई', 'सतसई-सप्तक', १२६ ।

२. 'भामिनीविलास', प्रा० वि० ३ ।

हिन्दी-रूपान्तर :

तुझसे भरता मकरन्द पान करके,

अरविन्द ! भृङ्ग भीठा क्यों नहीं बोने ?

सच्चा बन्धु समीरण हो यह जानो,

तब परिमल फँसाता दिग्-दिग् बोने ॥

३. 'अन्वोक्ति कल्पद्रुम', १।४७ ।

हुआ है। प्राकृत का मुक्तज-साहित्य अन्योक्तियों के कारण ही विशेष सरस एवं ख्याति-प्राप्त हुआ है। 'गाथा-सप्तशती' प्राकृत-काव्य प्राकृत में अन्योक्ति का प्राचीन प्रसिद्ध ग्रन्थ है। काव्य-सौष्टव की दृष्टि से भी यह अपने वर्ग की रचनाओं में सर्वश्रेष्ठ माना जाता है। इसी के आधार पर गोवर्धनाचार्य ने संस्कृत में अपनी 'धार्म्य सप्तशती' की रचना की है। हिन्दी के सतसईकार भी 'गाथा-सप्तशती' के पर्याप्त श्रेणी हैं। बिहारी की 'नहि पराग, नहि मधुर मधु' वाली प्रसिद्ध अन्योक्ति, जिसने महाराज जयसिंह के जीवन की काया ही पलट दी थी, गाथा-सप्तशती की निम्नलिखित अन्योक्ति की छाया-भाष है :

जाइ ए कोस-विकास पावइ ईसीस भालई-कतिआ ।

मकरन्द-पाण-सोहित भर ! तावच्चिअ भलेमि ॥^१

बिहारी ने 'भागे कौन हवाल' कहकर भावना को अवश्य तीव्रतर कर दिया है, किन्तु बाकी बातें स्पष्टतः 'गाथा-सप्तशती' की ही हैं। इसी तरह कितने ही संस्कृत-कवियों ने भी इसकी छाया लेकर विविध अन्योक्तियाँ रची हैं। उदाहरणार्थ श्रीमती विकटनितम्बा की निम्नलिखित अन्योक्ति देखिए :

अन्यासु तावदुपमर्दसहासु भृङ्ग !

सोसं विनोदय मनः सुमनोत्तमासु ।

मुग्धामजातरजसं कतिकामहाते,

व्यर्थं कदर्ययसि किं नभमस्तिकायाः ॥^२

यहाँ कविपित्री ने 'रज' शब्द में श्लेष रखकर जहाँ अधिक चमत्कार उत्पन्न किया है, वहाँ 'मुग्धा' शब्द का प्रयोग करके विषय को विस्तृत एवं स्पष्ट भी कर दिया

१. 'गाथा-सप्तशती', ५।४४ ।

हिन्दी-रूपान्तर :

मासती-रुती में थोड़ा भी जब तक,

कोस-विकास न होने में आता है ।

मकरन्द-पाण-सोभी भयुकर, तब ही,

क्यों इसको तू व्यर्थ मसत देता है ॥

२. हिन्दी-रूपान्तर :

भयुकर ! तेरा भार बहन करने में समर्थ,

सुमन-सताओं में तुम खँधत मन बहलाओ ।

पर भोली-भाती, रज-रहित समेती की इस

कतिका को रे ! यों ही तुम असमय न सताओ ॥

है। प्राकृत की एक-दो अग्न्योक्तियाँ और भी लीजिए :

केसर रश्मि विच्छिद्ये मध्वरन्धो होइ जेन्तिप्रो कमले ।

भ्रमर ! तेन्तिप्रो भ्रणर्हहि ता सोहसि भमन्तो ॥^१

इसमें पतिव्रता पत्नी को छोड़कर अग्न्यासक्त किसी ऐसे खल नायक को और संकेत है, जिसे मनुष्य की पहचान नहीं। इसी तरह अशिष्टित पारस्वियों के पहले पड़े हुए मरकत को प्रतीक बनाकर मूल-मण्डली में फँसकर दिन-दिन क्षीण होते हुए किसी गुणी पुरुष को लक्ष्य करके कहा जाता है :

दुस्तिबिलघ्न-रक्षण-परिवर्णहि घिटोसि परधरे ताषा ।

जा तिलमेतं वट्टसि मरगध ! का तुम्ह भुस्त कथा ॥^२

इसी भाव की लेकर रीतियुगीन अग्न्योक्तिकार दीनदयाल गिरि तथा गिरिधर 'कविराय' की तुलनात्मक रूप में ये अग्न्योक्तियाँ भी देखिए :

मरकत धामर कर परो तजि निज गुन अभिमान ।

इतै न कोऊ जोहरी ह्यौ सब बसै अमान ॥

ह्यौ सब बसै अमान काँच सो को ठहराव ।

तदपि कुसल तू मान जदपि यहि मोल बिकारव ॥

वरन दीनदयाल प्रवीन हूँ सखि दरकत ।

अहो करम गति शूढ़ परो कर धामर मरकत ॥^३

×

×

×

हीरा अपनी खानि को बार-बार पछिनाय ।

गुण कीमत जाने नहीं तहाँ बिकानो प्राय ॥

१. 'गाथा-सप्तशती', ४।८७ ।

हिन्दी-रूपान्तर :

केसररज-समूह में समुत

जितना है कमल में भरुंद ।

उतना अग्न्य कितो में यदि तो

धूम सुगो से मयुकर ! स्वच्छन्द ।

२. हिन्दी रूपान्तर :

अक्रान्त रत्नपरीक्षक तुम्हको यों ही

पत्थर पर घिसते-घिसते जायेंगे ।

तिसमात्र दोष रह जायगा मरकत !

किर तो तुम्ह भुस्त तेरा धर्मिके ।

३. 'अग्न्योक्ति-कल्पद्रुम', २।३ ।

तहां विकानो आय छेद करि कटि में बांध्यो ।
बिन हरदो बिन लोन मांस ज्यों फूहर रांध्यो ॥
कह गिरिधर कविराय कहां तगि धरिये घोरा ।
गुण बीमत घटि गई यहै कहि रोयो हीरा ॥^१

प्राकृत संस्कृत से अनुवर्णित भाषा है, किन्तु अपभ्रंश संस्कृत से मुक्त सर्वथा एक दूसरी ही भाषा है, जिसका विकास प्राकृतों से हुआ । राहुल सांकृत्यायन इसे आदि-हिन्दी कहते हैं । यह अपने अपभ्रंश में अन्योक्ति समय में (शाबिह-शेषों को छोड़कर) सम्पूर्ण भारत-वर्ष की राष्ट्रभाषा बनी रहो । मूलतः सार्वदेशिक रूप रखती हुई भी प्राकृत भाषा-विज्ञान शास्त्रियों के अनुसार अपने प्रान्तीय रूप-भेदों को लेकर स्वतन्त्र अपभ्रंशों में विकसित हुई । इस तरह पेशाबी, ब्राज, नागरी, शौरसेनी, मागधी, मगधमागधी, महाराष्ट्री आदि अनेक अपभ्रंश हैं ।^२ अपभ्रंश-साहित्य का निर्माण-काल ८वीं से १३वीं शती तक माना गया है । इसमें सन्देह नहीं कि अपभ्रंश-साहित्य बहुत समय तक अन्धकार के गर्त में विहीन रहा, किन्तु अब इसकी प्रकाशित अवस्था अप्रकाशित सामग्री अधिक मात्रा में ज्ञात हो चुकी है । श्री नामवरसिंह ने अपने 'हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग' नामक ग्रन्थ में अपभ्रंश की १३८ पुस्तकों की सूची दी है ।^३ अपभ्रंश में बज्रयानियों की साधनात्मक रहस्योक्तियों के प्रतिरिक्त स्वयम्भूदेव-रचित रामायण (पठमचरित) जैसे महाकाव्य भी हैं, जिन पर प्रत्येक भाषा एवं साहित्य को गर्व हो सकता है । 'पठमचरित' अपभ्रंश का आदिकाव्य है, जिसकी तुलना 'वाल्मीकि रामायण' से की जा सकती है । इसी तरह पुण्डरीक का 'हरि-पुराण', 'नागकुमार-चरित' आदि रचनाएँ भी विशेष महत्त्वपूर्ण हैं । इसलिए हिन्दी की मूल-भूत अपभ्रंश की कसमपि उपेक्षा नहीं की जा सकती । बहुत से विद्वान् तो अपभ्रंश को हिन्दी-साहित्य के ही अन्तर्गत कर लेते हैं ।

कहना न होगा कि अपभ्रंश-साहित्य जहाँ विशाल एवं विविधात्मक है, वहाँ सरमत्ता एवं अनुभूति की दृष्टि में भी कम महत्त्व का नहीं । इसमें मूर्ति तथा अन्योक्ति-काव्य प्रचुर मात्रा में मिलता है । हैम व्याकरण, देवधेन का 'मानस-धम्म दोहा' सोमप्रभ भूरि रचित 'कुमारपाल प्रतिबोध' तथा 'स्फुट पद्य' आदि में अनेक मनोहर एवं मार्मिक अन्योक्तियाँ आती हैं । श्री नामवरसिंह

१. पदार्थ कुमारी, 'गिरिधर की कुण्डलियाँ', २६ ।

२. मोलानाथ तिवारी, 'भाषा-विज्ञान', पृ० १२७ ।

३. पृ० १७७-१८२ ।

अपने पूर्वोक्त ग्रन्थ में अष्टभ्रंश-काव्य का उत्कर्ष प्रतिपादित करके उसकी अन्वोक्ति-सम्बन्धी विशेषता पर जोर देते हुए लिखते हैं : “अष्टभ्रंश-साहित्य का एक बहुत बड़ा भाग नीति, सूक्ति, अन्वोक्ति, स्तुति आदि ढंग के काव्यों से भरा हुआ है। हैम व्याकरण में भ्रमर, कुंजर, पपीहा, केहरि, धवल, महाद्रुम आदि को लेकर बड़ी ही हृदयहारी अन्वोक्तियाँ कही गई हैं, जैसे ‘धवल’ (वेल)-सम्बन्धी अन्वोक्ति

धवल विसूरह सामिग्रहो, गहमा भर विखेवि ।

हुँउं कि न कुतउं बुहुँ दिसहि, लखई दोणिए करेवि ॥”^१

इस तरह अष्टभ्रंश-साहित्य के दोहों में यत्र-तत्र कितनी ही सुलभ अन्वोक्तियाँ बिखरी पड़ी हैं। एक-दो उदाहरण और लीजिए :

कुंजर । सुभरि म सल्लइउ, सरसा सास म मेलि ।

कपल जि पाविम विहि-वसिए, ते खरि मायु म मेलि ॥”^२

यहाँ कुंजर की प्रतीक बनाकर पहले सम्पन्न किन्तु बाद में निर्धन बने हुए व्यक्ति की ओर अभिव्यक्ति है। अष्टभ्रंश की उक्त अन्वोक्ति पर निम्नलिखित संस्कृत-अन्वोक्ति की छाया है :

पातपातं गृह्णाण खज करिक्लम । प्रीतिबन्धं करिष्याः

पाशप्रण्यस्तानामविरसमयुना देहि धनानुनेषम् ।

दूरीभूतास्तर्षते शयनवरवधूविभ्रमोर्भ्रान्तहृदया

रेवातीरोपकण्ठस्थुतकुसुमरजोघूषरा विन्ध्यपादाः ।”^३

इसी भाव को लेकर भ्रमर के प्रतीक में दुर्दिन-ग्रस्त पुरुष को यो

१. ‘हिन्दी के विकास में अष्टभ्रंश का योग’, पृ० २५६ ।

२. हिन्दी-रूपान्तर :

ससखियों को अब बाद न कर कुंजर ।

सखी-सखी आहें दिल से मत भर ।

बवल पड़ें लाने जो सुभकी विधि-वश,

मान न तज जनते हो तू अब मन भर ।

३. ‘सुभाषितरत्न भाण्डाकार’, पृ० २३३ ।

हिन्दी-रूपान्तर :

घाम-घात लामो करिपति । अब छोड़ो करिणी की मधुर वाद,

पाश-गाँठ से लगे कणों पर बीच भरी, न करो बरण नार ।

दावरवपूजन-विलास-धुरित, नित सुरभित कुसुम-यराणों से,

विन्ध्य अत्रि के मुखह पाव अब दूर पड़ गए हैं तुमसे ।

आश्वासन भी दिया जाता है :

भमरा ! एतु वि तिम्व-उड के वि दिवहडा विलम्बु ।

घण-पत्तनु छाया-वहुतु फुल्लड जाम कयम्बु ॥^१

इस अन्योक्ति पर पंडितराज जगन्नाथ की निम्नलिखित कोमल वाली

अन्योक्ति की स्पष्ट व्याप है :

तावद् कोकिल ! विरमान् यापय दिवसान् वनास्तरे निवसन् ।

यावद् क्वचिदलिमाल कोऽपि रसालः समुत्तसति ॥^२

(भामिनी विलास)

पूर्वोक्त अपभ्रंश की अन्योक्ति की गिरिधर से तुलना कीजिए :

भौरा ! ये दिन कठिन हैं, दुख-मुख सहौ सरीर ।

जब लगि फूलै केतकी, तब लगि विरम करीर ॥

तब लगि विरम करीर, हर्ष मन मैं मंहि कीजै ।

जैसी बहै बघार, पीठ तब तैसी दीजै ॥

कह गिरिधर कविराय होय जिन-जिनमें बीरा ।

सहै दुःख अरु सुख इक सज्जन अरु भौरा ॥

हिन्दी का आदि-काल भाषा का सङ्गम-काल है । इसमें हिन्दी का आदि-रूप अपभ्रंश या अपभ्रंश-मिश्रित है । अपभ्रंश की रचनाओं को हिन्दी-

साहित्य के अन्तर्गत करने के विषय में विद्वानों का

हिन्दी-साहित्य में मतभेद है । आचार्य शुक्ल ने अपभ्रंश को 'पुरानी

अन्योक्ति : आदिकाल हिन्दी' कहकर उसके साहित्य को हिन्दी-साहित्य में

सम्मिलित कर लिया है । राहुल सांकृत्यायन भी

'प्राचीन काव्य-धारा' में हिन्दी के आदिकाल को 'सिद्ध-सामन्त-युग' नाम देकर

१. हिन्दी रूपान्तर :

इस नीम-झाल पर भौरि ! तुम,

विधाम करो कुछ दिन तब तक ।

पत्तों घोर घनी छाया से—

नोप न होता विकसित जब तक ।

२. हिन्दी-रूपान्तर :

अपने इन नीरस दिवसों को कोयल !

घोर वनों में रहकर काटो तब तक

कोई रसाल अति-भासा तो भूयित,

नहीं वही विकसित होता है जब तक ।

अपभ्रंश की समस्त सामग्री को हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत कर लेते हैं। किन्तु आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने इस सम्बन्ध में आपत्ति उठाई है। वे अपभ्रंश भाषा की उसी रचना को पुरानी हिन्दी मानते हैं, जिसमें हिन्दी के प्रारम्भिक स्वरूप की झलक दिखाई देती है, सबको नहीं। अस्तु, शुक्लजी के अनुसार स० १०५०-१३७५ हिन्दी का अर्द्ध-काल ठहरता है। वे इसे दो भागों में बाँटते हैं—अपभ्रंश और देशभाषा। अपभ्रंश की अन्वोक्तियाँ हम दिखा पाए हैं। जहाँ तक देशभाषा (हिन्दी) का सम्बन्ध है, हम देखते हैं कि यह काल देश में एक संपर्प का काल रहा है, जिसके कारण यह बीर-भाषा काल कहलाता है। इसमें बीर-काव्यों का प्रणयन माघात्मक हो अधिक हुआ। इन्हें 'रासो' कहते हैं, जिनमें 'सुभानरासो', 'वीरसदेवरसो', 'पृथ्वीराजरसो' आदि उल्लेखनीय हैं। सारा बातावरण सामन्ती होने के कारण इन रचनाओं में हमें बीरो की बीरता तथा युद्धों के श्रीजपूर्ण चित्रण ही मिलते हैं, इसलिए प्रबन्ध-काव्यों में अन्वोक्ति के ढंग की व्यंग्योक्ति के लिए इस काल में स्थान न था। हाँ, फुटकर छुबतक रचनाएँ जो हुआ करती थी, उनमें अवश्य वहाँ-वहाँ अन्वोक्ति के दर्शन हो जाते हैं। बाँकीदाम का निम्नलिखित उदाहरण देखिए :

गज इतें ऊपेइ गज । भाभल बन तर भूल ।

जागं नहू यह में जितें, सभ हायस साबूल ॥

यहाँ गज के प्रतीक में एक ऐसे बली पुरुष को संबोधित किया जा रहा है, जो गरजकर वन-तराई को भूल से उखाड़ फेंक देने के रूप में तुल्यता के साथ प्रजाजनों में आद-बाद मचा रहा है। यदि मैं सोए सिंह-रूप में किसी बीर पुरुष के जागने की देर है कि वह खल-मात्र में ही शत्रु का सारा उत्पात समाप्त कर देगा। इसी तरह वैराग्य एवं नीति-सम्बन्धी उक्तियों में भी अन्वोक्ति-प्रसन्नार का सहारा इन बीर-काव्यकारों ने कहीं-कहीं लिया है। द्विगल के किमी बचि की वैराग्य-सम्बन्धी यह अन्वोक्ति देखिए :

पात भइता देखकर हँसी न कूपतिमाह ।

भो भीतो शुभ कीत सी घोरी चापड़ियाह ॥

शत्रु के पक्षों की भइता देखकर कोपस नहीं हँसी, क्योंकि भइता हुआ पक्ष भील रहा था कि यह हालत जो मेरी है, वह कुछ समय बाद तेरी भी होगी। जीवन की नश्यतता का यह कंसा सीधा-सादा चित्रात्मक वर्णन है। इसी तरह आध्यात्मिक अनुभूति की आभिव्यक्ति भी गोरस की अन्वोक्ति में श्रीजिए :

गज पर मैं ही बहोकर पदक, बादर भरम भिलार ।

घात्रिग मैं चौमासो बोल, ऐसा समा हमारे ॥^१

१. 'गोरस पार्सी', पृ० २११। पद १७।

सालाव गोपद में ही तरंगित हो रहा है, अर्थात् साधक का स्थूल अस्तित्व मूँहम आत्मानन्द में समा रहा है। साधक के चित्त को चौमासे की श्रुति प्राप्त हो गई है। यह परमात्मोन्मुखी होने पर आत्मा को अपने भीतर आनन्दानुभूति का चित्र है। यही गोपद, पोखर, चातक, और चौमासा साकेतिक हैं।

बीरगाथा-काल के उत्तरार्ध अथवा समाप्ति में हिन्दी के प्रमीर खुसरो और 'मैयिल कोकिन' विद्यापति दो प्रसिद्ध कवि हुए। इस समय यद्यपि काव्य-भाषा का ठाँवा धीरमेनी अथवा पुरानी ब्रजभाषा के छुमरो और विद्यापति रूप में ही रहा, किन्तु जन-साधारण की बोल-चाल की भाषा खड़ी बोली के रूप में आई, जिसे जन्म देने का प्रादि श्रेय छुमरो को है। छुमरो ने जन-मनोविनोद के लिए बोल-चाल की भाषा में बहुत-सी पहेलियाँ और मुकुरियाँ लिखी हैं, जिनमें उक्ति-वैचित्र्य भरा हुआ है। पहेलियाँ एक प्रकार की अन्योक्तियाँ ही दृष्टा करती हैं। इनमें प्रस्तुत वस्तु या बात को छिपाकर अप्रस्तुत वस्तु-विधान द्वारा कहा जाता है। उदाहरण के लिए देखिए :

एक घाल मोती से भरा, सबके सिर पर धोया धरा।

चारों ओर वह घाली फिरे, मोती उससे एक न गिरे ॥

यहाँ घाल और मोतियों से भकाश तथा तारे विवक्षित हैं। इसी तरह :

एक मार ने अचरज किया। साँप मार पिंजरे में दिया ॥

जों जों साँप ताल को खाए। सूखे ताल साँप भर जाए ॥

यहाँ साँप और ताल क्रमशः बत्ती और तेल भरे दीए के प्रतीक हैं। इन पहेलियों में केवल उक्ति-वैचित्र्य है, संवेदन नहीं। पहेलियों की तरह खुसरो की मुकुरियाँ भी बड़ी प्रसिद्ध हैं। मुकुरी में कलाकार अर्थ-श्लेष रचकर प्रस्तुत सत्य के प्रकट होने लगते ही भट समान गुण-क्रिया वाले अप्रस्तुत की तरफ मत्तलब लगाकर प्रकट हुए प्रस्तुत से मुकर जाता है। उदाहरण के लिए खुसरो की यह मुकुरी लीजिए।

सोभा सदा बढ़ावन-हारा, धाँसिन से छिन करूँ न ग्यारा।

घाठ पहर मेरा मन रंजन, 'ध्यों सखि, साजन ! ना सखि धंजन' !

यहाँ प्रस्तुत साजन का उमी तरह के अप्रस्तुत धंजन से अपह्लव किया जा रहा है, इसलिए संस्कृत में इसे छेकापन्हुति अलंकार कहते हैं। छेक चतुर को बोलते हैं। वे ही ऐसा अपह्लव—छिपाव—करते हैं, साधारण जन नहीं। मुकुरी में पहेली अथवा अन्योक्ति का अर्थ-विकास ही रहता है, इसलिए इसे अर्थ-अन्योक्ति कहेंगे।

विद्यापति के प्रदग्धात्मक बीर-काव्य तो अरभंश में हैं, किन्तु गेय पद

उन्होंने 'मागधी' से निकली मैथिली में लिखे, जिसे हिन्दी का ही एक रूपान्तर स्वीकार किया जाता है। संस्कृत में जयदेव कवि के 'गीत-गोविन्द' के आधार पर इन्होंने राधा-माधव के माधुर्य-भाव के गीत रचकर हिन्दी के लिए एक नई दिशा खोली, जो बाद की कृष्ण-भक्ति-शाखा की आधार-भित्ति बनी। इसका विस्तृत निरूपण हम भक्त्योक्ति-पद्धति के प्रकरण में करेंगे।

बीरगाथा-कास चारण-चरित्रों के हाथ में होने से इसमें मुख्यतः विक्रान्त भावना ही काम करती रही; इसमें हृदय की कोमल कृतियाँ एवं अनुभूतियाँ अभिव्यक्त न हो सकी। अतएव इस युग भक्ति-काव्य : त्रिगुण- में भक्त्योक्ति-जैसे मार्मिक एवं हृदयस्पर्शी श्लकारों धारा : कबीर का प्रयोग सीमित ही रहा। इनका उत्कर्ष तो वस्तुतः भक्ति-यात्रा में हुआ जबकि देश में अपेक्षाकृत शान्ति रही। विजेताओं की वर्चस्वता तथा उसकी प्रतिक्रिया में विजितों द्वारा बलाया जाने वाला सघर्ष अब शान्त हो गया था। स्वामी बल्लभभाचार्य, रामानुजाचार्य, रामानन्द आदि धार्मिक नेताओं ने विभिन्न मतों का प्रचार करके जन-मन की प्रसृत सांस्कृतिक चेतना को जागृत किया। फलतः सारे देश में भक्ति की लहर फैल गई और हिन्दी-साहित्य के इतिहास में 'स्वर्ण-युग' बहलाए जाने वाला भक्ति-युग प्रारम्भ हुआ। भावत-काव्य की सन्त-धारा, मूर्खी-धारा, कृष्ण-धारा और राम-धारा, इन चार वर्गों में विभक्त किया जाता है। प्रथम वर्ग के प्रतिनिधि सन्त कबीर माने जाते हैं। इनका विषय मत्सर और ईश्वर-सम्बन्धी अपनी व्यक्तिगत अनुभूति था। इसकी अभिव्यक्ति के लिए इनकी विविध अप्रस्तुत-योजनाएँ बनानी पड़ी, जिनमें भक्त्योक्तियों का ही बाहुल्य है। उदाहरण के लिए जन-साधारण की जिज्ञा पर बड़ा हुआ इनका यह प्रसिद्ध दोहा लीजिए :

जिन डूँटा तिन पाइयाँ, गहरे पानी बँठ ।

होँ जोरी बूझन डरी, रही किनारे बँठ ॥

इसमें संसार में आत्म-सत्य की प्राप्ति के कठिन प्रयत्न के लिए समुद्र में गोता लगाकर रहने डूँढ़ने का अप्रस्तुत-विधान किया गया है। समार का प्रतीक समुद्र है और आत्म-सत्य का रहन। माधुर्य-भाव के वर्णन में जीवमूल स्वयं को कबीर नारी के प्रतीक में अभिव्यक्त करते हैं। नारी का प्रतीक प्रिय-मिलन के वृत्त में ही ठीक बैठता है, समुद्र की गोतागोरी में नहीं, इसलिए उसका दोहे के उत्तरार्द्ध का यह दूसरा पाठ-भेद ही हमें प्रवृत्त में अधिक उचित प्रतीत होता है :

हो बपुरा बूझन डरा, रहा किनारे बैठ ।

इसी तरह आत्मा की 'पमेरू' के प्रतीक में भी अन्योक्ति देखिए :

यादो आवत देखिकर, तख्तर डोलन लाग ।

हम बटे की कुछ नहीं, पंखेरु घर भाग ॥

यहाँ बड़ई बाल का प्रतीक है, और तख्तर देह का । तख्तर का डोलना वृद्धावस्था का रूप है । डॉ० श्यामसुन्दरदास के शब्दों में 'यह डोलना आत्मा को इस बात की चेतावनी देता है कि शरीर के नाश का दुःख न करके ब्रह्म-तत्त्व में लीन होने का प्रबन्ध करो । पसी का घर भागना यही है । काटते समय पेड़ को हिलते और वृद्धावस्था में शरीर को बाँपते किसने न देखा होगा । परन्तु इसलिए वह हिलता-बाँपता है, इसका रहस्य कबीर ही जान पाए हैं ।'^१ कबीर ने नीति-सम्बन्धी अन्योक्तियाँ भी बहुत लिखी हैं । उनके भी एक-दो उदाहरण देखें :

मलय गिरि के पास में, बेघा डाक पसास ।

बेना कबहुँ न घेधिया, जुग-जुग रहिया पास ॥^२

यहाँ यह बताया गया है कि चन्दन के आस-पास के कितने ही वृक्ष उसकी सुगन्ध से सुरभित हो जाते हैं, परन्तु बाँस ही एक ऐसा है, जो बेसा-का-बैसा रहता है । यह तो 'मूरख हृदय न चेत जो गुरु मिले विरंचि सम' अथवा 'गुरदास खल बारी कमरी चढ़े न दूजो रग' वाली बात है । इस तरह यहाँ चन्दन और बाँस के अप्रस्तुत-विधान से 'सत्संगति में रहकर भी मूर्ख नहीं मुघरता', इस प्रस्तुत अर्थ की अभिव्यक्ति की गई है । इसी तरह परीक्षा करके गुणी और निगुणी की असंनियत का पता चल जाता है, इन प्रस्तुत बात को प्रकट करने वाली निम्नलिखित अन्योक्ति भी देखिए :

हंसा बरु एक रंग लति, चरें एक ही सात ।

छोर-नीर ते जानिए, धक उघरें तेहि बाल ॥^३

यहाँ बाह्य बनावट एवं रूप रंग समान होने पर भी यदि हंस और बक में भेद प्रकट करना चाहो, तो उनमें नीर-शीर-विवेक करवा लो, यह सारा प्रकृति-विन अप्रस्तुत-विधान है । कबीर की तरह दादू मुन्दरदास आदि अन्य सन्त कवियों ने भी बहुत-सी अन्योक्तियाँ लिखी हैं, जिनको विस्तार-भय से यहाँ घटाना बर्जित है ।

१. 'कबीर-अन्यावली', पृ० ६१, भूमिका ।

२. अयोध्यातिह उपाध्याय, 'कबीर-वचनावली', पृ० १२४, साखी ३१० ।

३. यही, पृष्ठ १४४, साखी ७२२ ।

हैं। जहाँ मूर कृष्ण-धारा का प्रतिनिधय करते हैं, वही तुलसी राम-धारा का।

भगवान् कृष्ण मूर के उपास्य हैं। वे अपनी कला में समुल्लभितवाद की अपने देव को साहित्य, संगीत, एवं भक्ति की त्रिवेणी कृष्ण-धारा : मूरदास में पवित्र स्नान कराते हुए जिन भाव-सुमनों द्वारा उनकी अनन्य अर्चना करते हैं, वे हिन्दी-साहित्य के जागृत्यमान रत्न हैं। अपने प्रस्तुत देव के सौन्दर्य और उसकी विविध छायाओं अथवा भंगियों को हृदय में चित्रित करने के लिए मूर द्वारा अपनाई अप्रस्तुत-योजना 'मूर सागर' में सर्वत्र देखने को मिलती है। अपने चरम विश्वास—धन्योक्ति—में तो उसका उत्कर्ष या हृदयंगमता और भी बढ़ जाती है। हिन्दी का एक समीक्षक-वर्ग तो मूर की अप्रस्तुतयोजना-सम्बन्धी विचारों का उल्लेख करते हुए उनकी सारी ही कृष्ण-सीता को जामुनी के 'पद्मावत' की तरह एक विशाल धन्योक्ति मान बैठे हैं। इस पर विस्तृत विचार हम आगे करेंगे। यहाँ तो हमें मूर की केवल अलंकार-रूप अथवा मुक्तक धन्योक्ति ही देखनी है, पद्यति नहीं। भक्त का आनक और प्रभु का मेघ के प्रतीक के रूप में वर्णन करते हुए मूर की यह धन्योक्ति देखिए।

मुनि परिमित प्रिय प्रेम की, आतक वितवत पारि।

घन आशा राग दुल सहे, अनत न जाये पारि ॥

प्यास में तड़पता हुआ आतक बेचारा घन से जल-कण की आशा रखे हुए कष्ट भोगता रहता है पर अन्वय जल नहीं माँगता। देखो, अपने प्रिय मेघ के लिए उसके हृदय में कितना गहरा प्रेम है। मूर ही नहीं, तुलसी आदि अन्य कवियों ने भी आतक के प्रतीक से भक्त के हृदय में स्थित प्रभु-प्रेम के ऐसे-ऐसे कितने ही छाया-चित्र खींच रखे हैं। वास्तव में हिन्दी की आतक-सम्बन्धी धन्योक्तियों पर सस्कृत का ही प्रभाव है। सस्कृत में आतक पर ही बड़ा धन्योक्ति-साहित्य भरा पड़ा है। मूर की उक्त आतक-सम्बन्धी धन्योक्ति की सस्कृत से तुलना कीजिए :

मुञ्च मुञ्च सत्तिलं दयानिधे ।

नास्ति नास्ति समयो विसम्बन्धे ॥

अथ आतककुले मृते पुनः ।

पारि पारिधर । किं करिष्यति ?^१

१. 'सुभाषितरत्न भाण्डागार', पृ० २१२।

हिन्दी रूपान्तर :

छोड़ छोड़ तू पारि दयानिधि ।

पत्त के आधुनिक-युगीन छायावादी घन-चित्र से भी इसकी तुलना कीजिए :

बरसो सुख बन, सुषमा बन
बरसो जग-जीवन के घन ।
दिशि-दिशि में ओ' पत-पत में
बरसो समृति के सावन !^१

उसी प्रभु-प्रेम की मूर ने जल के प्रति कमल के प्रेम के प्रतीक में भी चित्रित किया है :

देखो करनी कमल की, कीन्हों जल से हेत ।

प्राण सज्यो प्रण न सज्यो, मूरयो सरहि समेत ॥

कुछ लोग इस अन्योक्ति का अप्रस्तुत-विधान पति के साथ सती होने वाली प्रस्तुत पतिव्रता नारी की ओर लगाते हैं । इसमें सन्देह नहीं कि अन्योक्ति का क्षेत्र बड़ा व्यापक होगा है और उसके भीतर समान गुण-क्रिया वाला कोई भी प्रस्तुत प्रवेश कर सकता है, किन्तु हमारे विचार में भक्तों का कवि-कर्म दिव्य सत्ता को छोड़कर सौकिक प्रस्तुतों के प्रति बहुत कम गया है । इसी तरह गौ के प्रतीक में अपना खंचल मन भगवान् कृष्ण को अर्पण करने वाला मूर का यह चित्र भी कितना मार्मिक है :

माघी जू ! यह मेरी डक गार्ड !

अब आज तं आप आगे बढ़ें तं आइये खराइ ।

यह अति हरहाई हटकत है, बहुत प्रमारग आति ॥

किरति बेदपन-ऊत उलारति सब दिन अब सब राति ॥

हिन करि मिले लेहु गोकुनपति, अपने मोघन माहें ।

मुख सोजें सुनि बचन सुम्हारे, देहु कृपा करि बाहें ॥

निपरक रहो मूर के स्वामी अनि मन जानी फेरि ।

मन ममता रधि सों रसवारी, पहिले लेहु निबेरि ॥^२

यही कवि ने मन के स्वभाव का प्रतीकात्मक निरूपण किया है । इन्द्रियों के लिए गौ का प्रतीक बड़ा पुराना है, क्योंकि गौ की तरह इन्द्रियाँ भी विषयों में

न विलम्ब समय का अब कुछ कर,

रपा बारि करेगा, बारिद ! यदि

चल पड़े आज घातक धम-धर ।

१. 'गुञ्जन', पृ० ७६ सं० २०१५ वि० ।

२. 'मूर सागर', प्रथम स्कं०, ११ (५८) ।

जाया करती हैं। इसलिए मगवान् कृष्ण को 'गोकुलपति' कहना साभिप्राय है। इन्द्रिय-रूपी गोघो में सबसे बड़ी गो मन है, जो उन सबका नेता है। जीवन का सारा संघर्ष मन-कृत ही है। रोकने पर भी यह नहीं रुकता और बहुधा कुमार्ग में जाया करता है। वेद-धन में घुसकर 'ईश'—जीवन के मधुर पदार्थ—खाना इसका नित्य का काम है। मानव को जीवन में स्थायी शान्ति तभी मिल सकती है, जब वह विविध स्वार्थ-भावनाओं से प्रेरित होकर बर्मकांड में निमग्न मन को वहाँ से हटाकर निष्काम-भाव से भगवान् की ओर लगाए। धार्मिक होते हुए भी ग्रन्थोक्ति में एक चूटि रह गई है और वह यह कि मूल ग्रन्थस्तुत वन के प्रतीक द्वारा धर्मव्यवस्थामान प्रस्तुत वेद को भी स्वयं वाच्य बना बैठे, जिसमें ग्रन्थोक्ति की अविकलता भंग हो जाती है।

भक्ति-युग की राम-धारा के कवियों में तुलसीदास का नाम प्रसिद्ध है। आपकी कला भाव, भाषा और ग्रन्थस्तुत-योजना, सगुण भक्तिवाद की सभी में सर्वाङ्गपूर्ण है। आपने अपने प्रबन्ध-काव्य, राम-धारा : तुलसीदास 'रामचरित मानस' और 'दोहावली' में प्रबुद्धी और मार्मिक कितनी ही प्रकृतक ग्रन्थोक्तियाँ लिखी हैं।

उदाहरण के लिए देखिए—
 आशा सब हूँ
 आशा चाहत हूँ, उबहि, तार, समुदास ।
 पर प्रथम साइए, १०० तिन जाय ॥^१

एक नहीं, ^{प्रार्थना} ^म उदय हो जायें, तारागणों का डेर-का-डेर क्यों न लग और अभी पहाड़ों पर आग क्यों न लगा दी जाय, बिना सूर्य के रात कभी दूर नहीं होती। यहाँ प्रस्तुत कोई महा तेजस्वी पुरुष है, जिसकी तुलना में छोटे-मोटे तेज वाले पुरुषों की कोई सत्ता ही नहीं। वे अपना कितना ही जोर क्यों न लगा सें, वह काम कभी कर ही नहीं सकते, त्रिवे महा तेजस्वी पल-भर में कर देता है। इसी तरह :

जद्यपि भवनि अनेक सुख, तोय तामरस ताल ।

संतत तुलसी मानसर, तद्यपि न तजत मराल ॥^२

इस ग्रन्थोक्ति में तुलसी मराल के प्रतीक में उच्च प्रकृति के पुरुष का चित्र खींचे हैं। मानसर से यहाँ परम्परा-प्राप्त अपनी प्रतिष्ठा के अनुसार गुद, निर्मल स्थान विवक्षित है तथा भवनी एवं तालों में माना सुखपूर्ण छोटे-मोटे तुल्य स्थान। उच्च पुरुष ऐसा कोई भी काम नहीं करेंगे, जो उनकी प्रतिष्ठा

१. 'दोहावली' (गीता प्रेस), पृ० ३८६ ।

२. 'सतसई सासक', पृ० १६ ।

की कल्पित करे। सगभग इसी तरह के भाव के लिए पीछे बताई हुई पं० जगन्नाथ की संस्कृत-अन्योक्ति से भी तुलना कीजिए।^१ अब हम 'रामचरित-मानस' की भी दो-एक अन्योक्तियाँ नीचे देते हैं :

मानस सतिल मुखा प्रतिवासी । जियहि के तवए पयोधि मराली ।

नव रसाल वन विहरण-सोता । सोह कि कोकिल विपिन करीला ।

×

×

×

×

मुन बसपुल्ल सद्योत प्रकासा । कइहुँ कि भतिनी करहि बिकास ।

रीति-काल हिन्दी वा पतन-काल माना जाता है। तब देश में विदेशी-सत्ता का विजय-हर्ष में फूलकर भोगवादी बन जाना स्वभाविक ही था। उधर विदेशियों से चोटें खाए एवं दाम बने हुए भारतीय रीति-काल जन-मन को भी नारों के नख-सिख में ही अपने नैराश्य और अवसाद का प्रोक्षण मूमा। इसके परिणामस्वरूप

कवि भी कविता के 'स्वान्तः सुखाय' वाले उच्च आदर्श से गिरकर 'स्वामि-सुखाय' लिखने लगा, और कविता एक अवसाय बन गई। डॉ० चतुर्वेदी के शब्दों में "इस प्रकार सम्राट् और कवि, दोनों ही झूल-किनारों का ध्यान बिये बिना युग-प्रवाह में बहते चले जा रहे थे, और राग-रस के सागर में आकण्ठ-निमग्न रहना ही भव-सागर के पार जाना समझने लगे।"^२ कुछ लोग काव्य में राधा-कृष्ण का नाम देखकर रीतिपुगीन शृंगार को भी भक्तियुग की तरह प्रतीकात्मक ही मानते हैं। इस पर हम आगे विस्तृत विचार करेंगे।

कहना न होगा कि पूँजीवाद अथवा सामन्ती समाज-व्यवस्था व्यक्तिवाद को जन्म देती है। व्यक्तिवाद में सदा वैचित्र्य रहता है, जो काव्य में समाज के साधारण भावों के स्थान में कल्पना-प्रभूत, विचित्र भावों की अभिव्यक्ति तथा विविध और विदग्ध उक्तियों के रूप में प्रतिफलित होता है। सामन्ती युग होने के कारण रीति-काल का भी वैचित्र्यपूर्ण होना स्वाभाविक है। अतएव इस काल में भुक्तकों के रूप में अन्योक्ति का विविध विस्तार हमें पर्याप्त देखने को मिल जाता है।

रीति-काल के कवियों ने अपनी-अपनी सतसइयाँ लिखी हैं, जो अन्योक्तियों से भरी पड़ी है। बिहारी इस आलोच्य युग के प्रमुख कवि माने जाते हैं, जिनकी सतसई का आज तक हिन्दी-जगत् में बड़ा मान चला बिहारी और मनिराम था रहा है। बिहारी के प्रसिद्ध प्रसंसक पं० पद्मसिंह

१. देखिए पीछे, पृ० १०१।

२. 'रीतिकालीन कविता एवं शृंगार-रस का विवेचन', पृ० ३०८।

शर्मा कवि द्वारा खींचे हुए नायिका के निम्नलिखित दृग्-चित्र में स्वयं कवि की कविता का प्रतीक-विधान मानते हैं :

अनियारे दीरघ दृगनि, किती न तरनि समान ।

यह चितवनि औरें बहू, जिहि बस होत सुजान ॥

शर्माजी के शब्दों में "यह दोहा 'अप्रस्तुत-प्रसंसा' या 'समासोक्ति' के रूप में कवि की कविता पर भी पूर्णतया सघटित होता है, और भास्वर्य नहीं—ओचित्य बाहता है कि ऐसा हो—यह कवि ने अपनी कविता की ओर इशारा किया है । अनेक सतसईयों को सामने रखकर 'बिहारी सतसई' देखने पर इस 'व्यतिरेक' और 'भेदकातिशयोक्ति' की हृदयंगम यथायंता समझ में आ सकती है ।" ^१ हमारे विचार से तो नायिका के 'अनियारे दीरघ दृगनि' की तरह कवि की 'सुजान'-वशकारिणी 'अनियारी' प्रतिभा भी प्रकृत में प्रस्तुत होने से यहाँ अन्वयोक्ति का प्रस्तुताकुर रूप है । इसी तरह विरह में रोती हुई नायिका के व्यथित हृदय की दशा का भी चित्रण देखिए :

तन्वो आँच अब विरह को, रह्यो प्रेम-रस भीजि ।

नैननु के मग जलु बहे, हियो पसीजि पसीजि ॥^२

प्रेम-रस में भोगा एवं विरहाग्नि की आँच में सूख तथा हुआ नायिका का हृदय पसीज-पसीजकर पानी के रूप में नयनों के मार्ग से बह रहा है । यहाँ प्रस्तुत नायिका के अश्रु-प्रवाह से अप्रस्तुत रूप में किसी वस्तु का भ्रकं निरासने की प्रक्रिया भी अभिव्यक्त हो जाती है, क्योंकि हम देखते हैं कि जब किसी वस्तु का भ्रकं निरासना होता है, तो उसे पानी में भिगोकर धाग पर रख देते हैं और फिर वह वस्तु वाष्प बनकर नासी के द्वारा बाहर आ जाती है । यहाँ विरह धाग का, प्रेम जल का, नयन नलिका का, एवं हृदय भ्रकं के लिए रली हुई वस्तु का प्रतीक है । ध्यान रहे कि अन्वयोक्ति यहाँ समासोक्ति-रूप है । इसी तरह के माय को लेकर किसी संस्कृत-कवि की अन्वयोक्ति के स्थान पर लिखी अपगृहिण देखाए :

'अनुदिनमतितीव्र' रोहिषोति स्वमुख्येः,

'सति । किल कुरपे एवं वाध्यतां मे मुपेव ।

हृदयमिवमनंगावारसंवाद् विसोय

प्रसरति कहिरम्भः सुत्थिते । मंतवधु ॥^३

१. 'बिहारी की सतसई', पृ० ४२ ।

२. 'बिहारी रत्नाकर', बो० ३७८ ।

३. हिन्दी रूपान्तर :

'प्रतिदिन तू रोती रहती है फूट-फूटकर'

इसी तरह शेक्सपीयर ने भी विरहिणी को 'Sighing like a furnace'^१, अर्थात् 'भट्टी की तरह आगे भरती हुई', कहा है।

बिहारी की सार्वभ्य-निबन्धना अप्रस्तुत-प्रसासा के कितने ही उदाहरण हम पीछे दिखा आए हैं। अब मतिराम द्वारा रसाल-मंजरी के प्रतीक में नव-यौवन-प्राप्त सुन्दरी का चित्र देखिए :

भौर भावरें भरत हैं, कोकिल-कुल मंडरात ।

या रसाल की मंजरी, सौरभ सुख सरसात ॥^२

यहाँ भ्रमर, कोकिल उसके चाहने वालों के प्रतीक हैं, और सौरभ यौवन का। इसी तरह कभी-कभी अपने सौन्दर्यादि गुण ही मनुष्य के लिए कितने हानि-कारक हो जाते हैं, इस भाव को चन्द्र के प्रतीक में अभिव्यक्त करने वाली मतिराम की एक और अन्योक्ति भी लीजिए :

प्रतिबिम्बित सो बिम्ब में, भुतल भयो कलक ।

निज निर्मलता दोष यह, मन में मानि मयंक ॥^३

'हे चन्द्र ! तेरे निर्मल बिम्ब में प्रतिबिम्बित हुई पृथ्वी की छाया तेरे लिए कलक बन गई है। इसमें तेरा निर्मल होना ही दोष है। न तू निर्मल होता और न भूतल का प्रतिबिम्ब तुझमें पड़कर तू कलकी बनता।' इस अप्रस्तुत अर्थ द्वारा कवि किसी प्रस्तुत सुन्दरी को लक्ष्य करके कह रहा है कि 'दुर्जन जो तुझ पर कलंक लगाने फिरते हैं, वह तेरे सौन्दर्य का दुष्परिणाम है। न तू इतनी सुन्दर होती और न ये लोग तुझ पर झूठे दोष मढ़ते।' इसी भाव को लिये हुए एक पंजाबी ग्राम्य-गीत भी सुना जाता है :

गोरा रंग न किसे नूँ रख देवे, के सारा पिछ पेश पे गया ।

बिहारी की तरह मतिराम ने भी सतसई लिखी है, किन्तु भावों की जो समा-हार-शक्ति और भाषा की जो समास-शक्ति बिहारी की अन्योक्तियों में मिलती है, वह मतिराम की अन्योक्तियों में नहीं, यद्यपि भाषा एवं भावों की स्वाभाविकता की दृष्टि से मतिराम रीति-काल के कवियों में अवश्य उत्कृष्ट हैं।

इसमें सन्देह नहीं कि रीतियुगीन साहित्य मुख्यतः शृंगार-रस-सिक्ता है।

'सखि ! यों ही बदनाम मुझे करना ठीक नहीं।

यह तो कामानल के अंगारों से गलकर,

पानी बना हृदय बहता, कुशतिनि ! अशु नहीं।'

१. 'As You Like It'.

२. 'मतिराम सतसई', दो० ५६६।

३. 'मतिराम सतसई', दो० ३६३, मतिराम अन्धावली, पृ० ४८१।

किन्तु लगभग समस्त ऐतिहासिक कवियों ने अपने जीवन के अन्तिम दिनों में

भक्ति और ज्ञान-सम्बन्धी कविताएँ भी अवश्य लिखी

सार्वजनिक सत्य, नीति, हैं। डॉ० नगेन्द्र ऐतिहासिक भक्ति को एक मनो-

वैराग्य एवं भक्ति-परक वैज्ञानिक आवश्यकता ठहराते हैं। उनके विचार में

अन्वोक्तियों

इन कवियों के लिए यह भक्ति कवच का काम करती

है। वासना को प्राकृतिक रूप में ग्रहण करते हुए भी

उनके विरासी मन में इतना नैतिक बल कदापि नहीं था कि वे भक्ति से विरक्त

हो जाते।^१ इसी मनोवैज्ञानिक स्थिति ने ऐतिहासिक कवियों को सार्वजनिक

सत्य, नीति, वैराग्य और ज्ञान को अभिव्यक्ति देने की ओर प्रवृत्त किया है।

उक्त विषयों की रचनाओं में भी हृदय को स्पन्दित करने की शक्ति तो है ही,

साथ ही इनमें लोक-शक्ति को शिक्षित एवं परिष्कृत करने का भी गुण है। इनमें

कवियों ने बहुधा वस्तु को सीधा न रखकर अन्वोक्ति द्वारा अभिव्यक्त किया

है, जिससे वह और भी अधिक आकर्षक एवं प्रभावक सिद्ध हुई है। उदाहरण

के लिए हम बिहारी की पूर्वोक्तिलिखित 'नहि पराग, नहि मधुर मधु' वाली

अन्वोक्ति को लेते हैं कि वह किस प्रकार कर्तव्य-विमुख हुए जयपुर-नरेश के आगे

महोपदेशक की तरह कठोर माय रखकर उन्हें सही मार्ग पर लाई थी। इसी

तरह की दूसरी अन्वोक्ति भी देखिए :

जिन दिन देखे थे कुसुम, गई सो भीति बहार ।

धय भलि, रही गुलाब में अपत कँटीली डार ॥^२

इसमें सम्पन्न दशा से विपन्न दशा की प्राप्ति हुए किसी पुरुष की गुलाब और

भ्रमर की अप्रस्तुत-योजना द्वारा समझाया जा रहा है कि 'भैया, जो तुम्हारे

ऐक्य में और मुझ का समय था वह बीत गया। धय तो तुम्हारे लिए दुःख ही

दुःख है।' हो सकता है कि किसी लड़के को ही चेतावनी दी जा रही हो कि 'जो

मैं तुम्हें प्रतिदिन प्रातः दूध-दही और मास-रोटी देती थी वह मर गई, अब

तो बच्चा, फाकामस्ती समझो'; अथवा घनी पिता के मर जाने पर बेटे को साव-

धान किया जा रहा हो कि 'बेटा, जिसके सिर पर ऐसा खूट रहे थे, वह अब नहीं

है; अब तो सारा उत्तरदायित्व तुम पर ही है। यह जीवन कटीली डाली है,

सावधानी से हाथ रखना।' यह अन्वोक्ति शृंगार-परक भी हो सकती है। इसमें

किसी भोगी को, जो घासकित्त-वश किसी नायिका का धय मूढ़ी हो जाने पर

भी पीछा नहीं छोड़ता, समझाया जा रहा है कि 'अनेमानस, इसके घोषण के

१. 'ऐतिहासिक की भूमिका', पृ० ८०।

२. 'बिहारी रत्नाकर', ख० २५५।

दिन तो बीत गए हैं । अब क्या रखा है इन 'अपत' (निलम्ब) और कंटीली (कष्टकर) वृद्धा में । कुछ मात्रा में बिहारी के इसी भाव को लिये हुए उर्दू का भी एक प्रसिद्ध शेर है :

वे दिन हवा हुए जब कि पसीना गुलाब था ।

अब इत्र भी मली तो मुहम्बत की बू नहीं ॥

स्वामि-भक्ति की भावना लिये हुए बिहारी की एक और अन्योक्ति लीजिए :

इहीं आस घटक्यो रहे, अग्नि गुलाब के मूस ।

हैं हैं फेरि बसन्त श्रुतु, इन शरतु वे फूल ॥^१

यहाँ बिहारी-जैसे निपुण कलाकार की सूक्ष्म दृष्टि शीतकाल में भी गुलाब की जहाँ पर बैठे हुए भ्रमर को ढूँढ़ लेती है और यह भी जान लेती है कि उसका वहाँ बैठने का प्रयोजन क्या है । भ्रमर को पूरा भरोसा रहता है कि बसन्त-श्रुतु पाएगी और गुलाब की यही डाली फिर नये फूलों से सहनहा उठेगी । यहाँ भ्रमर और गुलाब क्रमशः मृत्यु और स्वामी के प्रतीक हैं । वास्तव में स्वामी के निर्धन हो जाने पर भी मृत्यु उनसे भुँह नहीं फेरते, क्योंकि उन्हें आशा रहती है कि स्वामी की यह विराति केवल कुछ दिनों का फेर है; पासा पलटने और फिर उनकी वही सहन-सहन हो जायगी । इसी तरह मुंगति किस प्रकार सीधे-सादे माधु पुरप की भी बिगाड़ देती है, इस पर मतिराम की अन्योक्ति देखिए :

मरत बाण जाने कहा, प्रारु लेन की घात ।

बंक भयंकर धनुष की, गुण मित्य बन उत्थान ॥^२

'बिहारा सीधा-भादा बाण क्या जाने कि कौने किसी के प्रारु लिये जाने हैं । यह तो सब इस टेढ़े धनुष के गुण का काम है, जिसने इसे ऐसा उत्थान करना सिखाया ।' यहाँ गुण शब्द में इनेय है, जिसका धनुष की तरफ खोरी भयं है और कुटिल मनुष्य की तरफ उसकी विशेषता । यह अन्योक्ति शृंगार-रस की तरफ भी लग सकती है, जिसमें बाण नयन का प्रतीक बनेगा । धनुष भ्रू का और गुण भ्रू की झुबी का । प्रायः इसी शृंगारिक भाव को लिये हुए एक शेर उर्दू में भी है :

भोले मायूक क्या जानें खोरी सितम ।

कम्बहन चाहने वाले ही सिखा देते हैं ॥

बिहारी और मतिराम के अतिरिक्त रीतिकान में रहीम, वृन्द, विक्रम, रमनिधि, रामनहायदाम, दीनदयाल गिरि, गिरिधर आदि कितने ही कवि हुए

१. वही, दो० ४३७ ।

२. 'मतिराम सनई', दो० ६३८ ।

हैं, जिन्होंने बड़ी मार्मिक फुटकर उक्तियाँ लिखी हैं।

रहीम, वृन्द, रसनिधि, इनकी रचनाओं में अन्योक्तियाँ पर्याप्त मात्रा में पाई जाती हैं। इनमें रहीम, वृन्द, रसनिधि, दोनदयाल एवं गिरिधर गिरि एवं गिरिधर 'कविराय' विशेष उल्लेखनीय हैं।

रहीम को संसार का गहरा अनुभव था, क्योंकि जीवन के जितने उतार-चढ़ावों में से वे गुजरे हैं, उतना शायद ही कोई दूसरा कवि गुजरा हो। यतएव उन्होंने अनुभव के आधार पर अपनी उक्तियों में ऐसे सार्थक-जननी सरस भरे हैं कि जिससे वे एकदम हृदय को छू लेती हैं और यही कारण है कि तुलसी आदि की उक्तियों की तरह वे भी आज तक सूत्र लोक-प्रिय बनी अपनी आ रही हैं। जहाँ तक उनकी अन्योक्तियों का सम्बन्ध है, वे भी बड़ी मार्मिक हैं। उदाहरण के लिए देखिए मूर्खों की मण्डली में विद्वानों का क्या हाल होता है, इस सच्चाई को वे किस तरह मेढक और कोयरा के प्रतीक से अभिव्यक्त करते हैं :

पावस बेनि रहीम मन, कोयल साथे नीन।

अब बाबुर बक्ता भये, हमहि पुछिहै कीन ॥^१

वर्षा-ऋतु के आने पर चारों तरफ जव मेढकों की टर-टर छिड़ जाती है, तो कोयल को अपना बल-मान बन्द ही कर देना पड़ता है। उसे पता है कि नक्कारखाने में सूती की आवाज की तरह मेढकों की तुमुल ध्वनि में उगमका स्वर सर्वथा विलीन हो जायगा। इसी तरह दूसरी अन्योक्ति भी देखिए :

सीत हरत तम हरत नित, भुवन भरत नहि चूक।

रहिमन सैहि रवि को बहा, जो घटि लखत उचूक ॥^२

मूर्ख सीत और अन्धकार हटाकर निराल विद्वत् को अपने उज्ज्वल प्रकाश में नहला देना है। यदि उत्सृज उसे न देने, तो इसमें मूर्ख का महत्व घट नहीं जाता। इस अप्रस्तुत-विधान से अभिप्रेत यहाँ कोई ऐसा गुणो है, जो अपने गुणों द्वारा सभी को सामान्वित करता है, किन्तु लोक में कुछ ऐसे पामरजन भी रहते हैं, जो उसके गुणों की देखते ही नहीं, उनसे घाँग करके वे अन्ध ही बने रहते हैं। रहीम की तरह वृन्द का नाम भी अष्टे मूर्तिबारा में गिना जाता है। इनका विषय अधिकतर नीति और उपदेश रहा है, जिनमें जीवन की सच्ची अनुभूति झलकती है। जगत् में कभी-कभी मूर्खतावश गुणी पुरयो का अपमान होता रहता है और निर्गुणी आदर के पात्र बन जाया करते हैं, इस तथ्य को देखिए किस तरह वृन्द 'बाध' और 'हंस' के प्रतीकों से अभिव्यक्त करते हैं :

१. 'रहीम रत्नावली', डी० २६६।

२. वही, डी० ११७।

यहै अथवा अविवेक की, देखि को न अनलाय ।

काग बनक-पिजर पड़े, हंस अनादर भाय ॥^१

इसी तरह बड़े लोगो का वडणन किस तरह उन्ही के लिए ही हानिप्रद हो जाता है, इस विषय पर रसनिधि की भी यह अन्योक्ति देखिए .

ओषट घाट पखेरवा पीवत निरमल नीर ।

गज गरवाई तं फिरे प्यासे सागर तीर ॥^२

बाबा दीनदयाल गिरि ने अन्य सूक्तिकारो की तरह 'सतसई' न लिखकर 'अन्योक्ति-कल्पद्रुम' लिखा है, जो रीति-युगीन अन्योक्ति-साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान रखता है । इसमें बाबाजी ने निरी

'अन्योक्ति-कल्पद्रुम' और अन्योक्तियां लिखी हैं और वह भी प्रायः कुण्डलियो में, उसमें अन्योक्ति का दोहों में नहीं । अतएव अन्योक्तिकारों में इनकी व्यापक रूप

प्रमुखता हो जाती है । शुक्लजी के शब्दों में "इनका 'अन्योक्ति-कल्पद्रुम' हिन्दी-साहित्य में एक अनमोल वस्तु है । अन्योक्ति के क्षेत्र में कवि की मार्मिकता और सौन्दर्य-भावना के स्फुरण का बहुत अच्छा अवकाश रहता है । पर इसमें (बाबाजी-जैसे) अच्छे भावुक कवि ही सफल हो सकते हैं । लौकिक विषयो पर तो इन्होंने सरस अन्योक्तियां बही ही हैं, आध्यात्म पक्ष में भी दो-एक रहस्यमयी उक्तियां हैं ।"^३

सारे ग्रन्थ में कुल मिलकर अन्योक्तियों की संख्या ३७२ है । इनमें पशु-पक्षी, पर्वत-सागर आदि प्रकृति-उपादानों, नर-नारी और उनकी विभिन्न जातियों अथवा काम-त्रोपादि भूमूर्त भावों में ऐसा कोई भी नहीं जो छूटता रह गया हो और जिसे प्रतीक बनाकर कवि ने समार और जीवन के किसी सत्य की मार्मिक व्याख्या न की हो । बाबाजी के सम्बन्ध में एक उल्लेखनीय बात यह भी है कि इन्होंने अन्योक्ति को सङ्कुचित रूप में न लेकर दास की तरह व्यापक रूप में लिया है । यही कारण है कि इनकी अन्योक्तियों में जहाँ सारूप्य-निबन्धना अप्रस्तुत प्रगंभा है, वहाँ साथ ही समासोक्ति अथवा रूपकातिशयोक्ति भी है । इसमें सन्देह नहीं कि इन्होंने अपने ग्रन्थ में व्याजस्तुति, मुद्रा, आदि अलंकारों पर भी रचना की है, किन्तु जिन-जिन अलंकारों पर इन्होंने रचना की है, उन-उनके नाम का ऊपर शीर्षक दे रखा है जब कि समासोक्ति और रूपकातिशयोक्ति नाम के शीर्षक हमें ग्रन्थ में नहीं मिलते । इससे सिद्ध हो जाता

१. 'बुग्य सतसई', सतसई सप्तक, पृ० ३४० ।

२. 'रसनिधि सतसई', सतसई सप्तक, २२३ ।

३. 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास', पृ० ४६७ (सं० १८८७) ।

है कि रूपकातिशयोक्ति और सपासोक्ति को बाबाजी अन्योक्ति ही मानने थे, उससे पृथक् नहीं। इसलिए जहाँ-जहाँ अन्योक्तियों में इन्होंने नारी ध्वजा उसके विभिन्न भोगों का प्रतीकाध्यवसान कर रखा है, वहाँ-वहाँ अन्योक्ति अपने रूपकातिशयोक्ति रूप में ही मानी जायगी। जैसे :

चारों दिस सहरौ चले बिलसै बनज बिसाल ।
 बपल मोन-वति ललित प्रति तापर सजँ सियाल ॥
 तापर सजँ सियाल हंस भवली सित सोहै ।
 कोक चुगल रमनीय निरलि सर में प्रति मोहै ॥
 घरनै धीनदयाल भकरपति यामें भारी ।
 प्राप्त मानि हे पयो ! प्राप्त करिहै सखि चारो ॥^१

इसमें नारी को सिर के प्रतीक में तथा उसके मुख, नयन, केश, दाँत आदि विभिन्न भगों को क्रमशः कमल, घीन, सँवाल, हंस आदि के प्रतीकों में प्रत्यक्षित कर रखा है। इसी तरह बाबाजी का संस्कृत के 'प्रयोग चन्द्रोदय' आदि नाटकों की तरह काम-क्रोधादि अमूर्त भावों का गुणवीकरण भी प्रत्यक्षित-रूपक ही है। जैसे :

देखो कपटी दम्भ को बंसो पाको काम ।
 बेचनहारो बेर को बेत दिलाय बदाम ॥
 देत दिलाय बदाम लिए मलमल की बंसी ।
 बाहर बनी विचित्र अस्तु अंतर प्रति मैसी ॥
 घरनै धीनदयाल कौन करि सकै परेखो ।
 ऊँची बंठि बुकान ठगँ सिगरो जय देखो ॥^२

इसमें कवि ने दम्भ भाव को मानवी रूप दे रखा है। किन्तु उसके पटु-शत्रुओं आदि के ऐसे चित्र भी हैं, जिनमें प्रकृति आत्मस्वन बनकर प्रस्तुत है। लेकिन उसमें इलेप द्वारा शब्द-योजना ऐसी है कि जिससे अप्रस्तुत रूप में राजा आदि की अभिव्यक्ति भी हो जाती है, इसलिए ऐसा चित्र सपासोक्ति का विषय बनेगा। उदाहरण के लिए रूप का ही वर्णन से सीजिए :

रूपहि आवर उचित है नहीं गुनिन को हेय ।
 अंतर गुन को ग्रहण करि फिरि-फिरि जीवन देय ॥
 फिरि-फिरि जीवन देय गुनी गुन गुपा न आवे ।
 प्रति गभीर हिम बहू भूके तें अमृत सखावे ॥

१. 'अन्योक्ति चन्द्रोदय', ४।२४ ।

२. वही, ४।४७ ।

बरनं दीनदयाल न देखत रूप कुरूपहि ।

जो घट भरपन करं ताहि तें ममता कुरूपहि ॥ ^१

इसमें गुन, जीवन, हिय, अमृत और घट शब्द स्निग्ध हैं, जो कूप और भूप दोनों ओर लग जाते हैं। यही बात ऋतुराज आदि के चित्रों में भी पाई जाती है। किन्तु समासोक्ति और अव्यवसित रूपक वाली अन्योक्तियों की संख्या साहस्यनिबन्धना अभस्तुत-प्रशंसा की अपेक्षा थोड़ी है। साहस्य-निबन्धना के चित्र भी बाबाजी के बड़े ही सुन्दर और हृदय-स्पर्शी हैं। उदाहरण के लिए पयोद और ऊमर के प्रतीकों में क्रमशः दयालु गुरु और जड़मति शिष्य के विषय में कही इनकी अन्योक्ति देखिए :

बरखं कहा पयोद इत मानि मोद मन माहि ।

यह सो ऊसर भूमि है अंकुर जमिहै नाहि ॥

अंकुर जमिहै नाहि बरख सत जा जल दैहै ।

गरजं तरजं कहा कृपा तेरो अम जंहे ॥

बरनं दीनदयाल न ठौर कुठोरहि परखं ।

नाहक गाहक बिना बलाहक ह्यां तू बरखं ॥ ^२

वास्तव में जानोपदेश उसे ही देना चाहिए, जो उसका पात्र हो। मूर्खों के प्रागे स्नेह और दयापूर्वक ज्ञान की बातें बखानना सूअर के प्रागे रत्न बिखेरना है। बाबाजी ने शृंगारात्मक रहस्यवाद की भी कुछ अन्योक्तियाँ लिखी हैं, जो सत्सी-सम्प्रदाय पर आधारित हैं। एक उदाहरण लीजिए :

तेरे ही अनुकूल पति कित बिनबं प्रिय बोलि ।

घट में सटपट मति करे घूँघट को पट खोलि ॥

घूँघट को पट खोलि देखि सासन की सोभा ।

परम रम्य भुषि गम्य जासु द्रवि लखि जग सोभा ॥

बरनं दीनदयाल कपट तजि रहु विष मेरे ।

बिमुख करावनिहार तोहि सनमुख बहुतेरे ॥ ^३

यहाँ जीवात्मा नायिका है और अनुकूल पति परमात्मा। इसी तरह घूँघट माया का प्रतीक है और पति से विमुख कराने वाले लोग सांसारिक भोग-पदार्थों के प्रतीक हैं।

रीतिभुग के भूक्तिकारों में गिरिधर 'कविराम' भी अच्छे लोकप्रिय कवि

१. वही, ४।६३।

२. वही, १।३५।

३. वही, ४।३४।

हैं। यह दीनदयाल गिरि के ही सम-सामर्थिक हैं। इनकी कुण्डलियाँ आज तक भी जन-वाणी में धर बनाए बैठी हैं। इनकी भाषा गिरिधर की कुण्डलियाँ परम सरल और विषय जन-साधारण के व्यवहार में आने वाली नीति की बातें हैं। वास्तव में ये जन-कवि हैं। अपने उपदेशों को आकर्षक और अधिक प्रभावोत्पादक बनाने के लिए इन्होंने यत्र-तत्र अप्रस्तुत-योजना का भी आश्रय लिया है और बहुत-सी आन्योक्तियाँ लिखी हैं। उदाहरण के लिए देखिए :

वाङ्मि के घोले गयो सुषा नारियल खान ।
खान न पायो मँक कछु फिर लागो पछितान ॥
फिर लागो पछितान बुद्धि अपनी को रोया ।
निगुंलियन के साथ बँठि अपनी गुल खोया ॥
कह गिरिधर कविराय सुनो हो मोरे मोले ।
गयो भट्टाका दूटि चौध वाङ्मि के घोले ॥^१

तोता बनार के घोले में नारियल खाने चला गया, किन्तु बनार खाना दूर रहा, चौध मारते ही वह दूट गई। चौधे गये वे छम्बे बनने, दूबे बनकर ही लौट आए। इस अप्रस्तुत-विधान में जीवन का प्रस्तुत कटु सरस यह है कि सुख-खानसा में अन्धा बना हुआ मानव कभी गसती से सुख-साधन समझकर दुःख-साधन को अपना लेता है, जिसका अन्तिम परिणाम दुःख होना स्वाभाविक ही है। अतएव हमें हमेशा ध्यान रखना चाहिए कि संसार में जो कुछ चमकता हुआ दिखलाई देता है, वह सभी मोना नहीं होता। हमें विवेक से काम लेना चाहिए। इसी तरह संसार में सभी विवेकी नहीं होने, मूर्ख भी हुआ करते हैं; उनसे बचकर चलने का उपदेश देने वाली गिरिधर की यह आन्योक्ति भी देखिए :

साईं घोड़े आद्यतहि गवहन पायो राज ।
कौमा सीजे हाथ में दूरि कीजिये बाज ॥
दूरि कीजिये बाज राज पुनि ऐसो पायो ।
तिह कीजिये बँद स्यार गजराज चढ़ायो ॥
कह गिरिधर कविराय जहाँ यह बुझि बघाई ।
तहाँ न कीजें मोर सीम उठि अति साईं ॥^२

रीति-रत्न रुद्रिबद्ध हो जाता था। विनाशिता में गुप्त-रूप सोये हुए

१. आज को पता ही न लगा कि जब विदेशी आए और अपनी सत्ता जमा गए।

२. यहाँ, पादसं कुमारी, 'गिरिधर की कुण्डलियाँ', २४।

बी, २१।

आधुनिक काल :

भारतेन्दु-युग

अंग्रेजों द्वारा देश की संस्कृति पर आघात, धन-शोषण एवं अत्याचारों ने सहसा जनता की आँखें खोली और जन-मानस की प्रमुक्त चेतना राष्ट्रीय एवं सांस्कृतिक क्रांति के रूप में फूट पड़ी। साहित्य में इस जागृति

को लेकर ही आधुनिक काल का सूत्रपात होता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र इसके प्रघट्टन माने जाते हैं। स्वयं भारतेन्दु की अर्धान्योक्ति-रूप यह मुकरी इस बात को स्पष्ट कर देती है :

भीतर-भीतर सब रस चुसै, बाहर से तन मन मूसै ।

जाहिर यातन में अति तेज, क्यों सखि, साजन ! महि छँपेज !

कहना न होगा कि भारतेन्दु को जहाँ साहित्य में रीति-युग से दाय-रूप में प्राप्त कुछ विकृत भावना का शुद्धि-संस्कार करना था, वहाँ समाज का सुधार एवं राष्ट्र को चैतन्य भी करना था। फलतः भारतेन्दु-युगीन वाक्य-प्रवृत्तियाँ बहिर्मुखी ही अधिक रहीं, अन्तर्मुखी बहुत कम। इस तरह विषयरक (Objective) और वाक्यार्थ-प्रधान कवि-कर्म में वैविध्य और व्यंग्यार्थ के लिए अरसर नहीं मिला। अतएव भारतेन्दु-युग में मुक्तक अन्योक्तियाँ कम ही मिलती हैं, भले ही पद्यति के रूप में भारतेन्दु ने अपने कुछ नाटकों में इसे अपनाया है, जिसका निरूपण हम आगे करेंगे। मुक्तक-रूप में भारतेन्दु की अन्योक्ति का एक उदाहरण लीजिए :

चातक को बुल डूर किमो पुन दीनो सब जग जीवन भारी ।

पूरे मदी-नद ताल-तलैया किमो सब भीति किसान सुखारी ॥

सूखेह खेतन कीने हरे जग पूर्यो महामुख ई निज बारी ।

हे धन ! आसिन लौ इतनो करि रीते भये हूँ बड़ाई तिहारी ॥'

यह अन्योक्ति कवि के 'सती प्रताप' नाटक से ली गई है। यहाँ धन के प्रतीक से राजा घुमत्सेन की उदारता अभिव्यक्त की जा रही है कि किस तरह वे प्रजा-जनों का कष्ट-निवारण किया करते थे। चातक, नदी, नद और वृक्ष आदि सब प्रतीकात्मक हैं और जीवन धान्य विलुप्त है।

भारतेन्दु का नेतृत्व साहित्य में निस्मन्देह क्रांति तो ला गया था, किन्तु फिर भी भारतेन्दु-काल को हम संक्रमण-काल ही कहेंगे, क्योंकि उसमें नई

भावना के साथ पुराने संस्कार भी चने ही आ रहे

द्विवेदी-युग

थे। भाषा एवं भावों में परिष्कार और परिपक्वता

साना अभी शेष था और इसको लाने का ध्येय एक-मात्र

महावीरप्रसाद द्विवेदी को मिला। कविता की भाषा खड़ी बोली बन गई थी,

१. 'भारतेन्दु अन्धायली', भाग १, पृ० ६६१।

मतकर भस्म शरीर, तीर जब बेसी मछली ।
 कहे 'मीर' घसि चोंच, समूची फौरन निगली ॥
 फिर भी भावें शरण, खर जो तज के बगला ।
 उनके भी तू प्राण हरे दे, छो ! छो ! बगला ॥

इसमें किस तरह धर्म और साधु-वेश की भाड़ बनाकर दुर्जन लोग भोली-भासी जनता से अपनी स्वार्थ-सिद्धि अथवा भाजीविका बनाते हैं, इस बात को बगला और मछली के प्रतीको द्वारा बताया गया है । प्रायः इसी भाव को लेकर हतो के प्रतीक में रामचरित उपाध्याय की अग्न्योक्ति भी तुलनायं लीजिए :

हमों पर दो दृष्टि अनुज ! मे शुभल सही हैं,
 हों पर इनके हृदय कालिमान-रिक्त नहीं हैं ।
 पर की उन्नति देल झूठ ये जल जाते हैं,
 नभ में धन की देल कहीं ये टल जाते हैं ॥

(रामचरित-चिन्तामणि)

अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' द्विवेदी-मुग के बड़े माने हुए कलाकार हैं । इनकी चहुँमुखी प्रतिभा प्रदग्ध-काव्य, सण्ड-काव्य, मुक्तक, नाटक, गद्य और घासोचना, सभी में अप्रतिहत-गति रही । भाषा पर हरिऔध इनका पूरा अधिकार है, जो इच्छानुसार कहीं ब्रज-भाषा, कहीं बटिन सरस्वतीमिष्ठ हिन्दी, कहीं ठेठ हिन्दी और कहीं 'उर्दू-नुमा हिन्दी' बन जाती है । इन्होंने सूक्तिर्षा और अग्न्योक्तिर्षा बहुत लिखी । मुक्ताकी के लिए रीतियुगीन प्रथा के अनुसार इन्होंने भी 'सतसई' लिखी और साधुनिक ढंग पर बितने ही चोखे और बुभने चौपदे रचे, जो बड़े मार्मिक, विद्रूपारमक तथा अग्न्योक्ति-सम्पन्न सिधे हुए हैं । इनकी कुछ अग्न्योक्तिर्षा देखिए । दुर्जनों के बीच फँसे होने पर भी साधु पुरुष अपने में कोई पतन नहीं माने देने, इस तथ्य को ये गुलाब के प्रतीक से दो स्पष्ट करते हैं :

बैसे ही विकसे रहे, रही दिव्य ही धाम ।

काँटों में रह-रह हुए, सहि कंडकित गुलाब ।^१

इसी तरह जब किसी के पास रूप-रस और तरणार्द्र रहती है तो मारा जगत् उसके चारों ओर चक्कर काटता रहता है, किन्तु उन गुणों के जाने-माने की देर होती है कि पीछे कोई मूँपता तक नहीं । हम बात को कवि कुसुम और अग्नि के प्रतीकों से यों अभिव्यक्त करता है :

१. 'हरिऔध सतसई', पृ० ३४ ।

रूप रंग अब नहि रहा, नहीं रहो अब वास ।

कैसे अलि धाए भला, दलित कुसुम के पास ।^१

‘हरिप्रौढ’ जी ने वर्तमान युग की सामाजिक विषमता, अन्याय एवं शोषण-चूषण की नीति को लक्ष्य करके अन्योक्ति के जो ‘बुभते-चौपदे’ लिखे, वे और भी अधिक सुन्दर और प्रभावोत्पादक हैं । उदाहरण के रूप में सम्पत्ति-वाद पर उनकी यह अन्योक्ति लीजिए :

खाल चल-चल निगल-निगल उनको

हैं बड़ी मछलियाँ बनी भोटी ।

सो तरह से छिपों, सुको, बछली

छूट पाई न मछलियाँ छोटी ।^२

वर्तमान काल के ‘मत्स्य-न्याय’ का यह कितना नम्र-चित्र है । इसी तरह :

पत्थरों को नहीं हिला पाती

पत्तियाँ तोड़-तोड़ है लेती ।

है न पातो हवा पहाड़ों से,

पेड़ को है पटक-पटक देती ।^३

इस अन्योक्ति में कवि ने स्पष्ट कर दिया है कि जगत् में आज बसवानों का ही शोल-बाला है, दुर्बलों की कोई सत्ता नहीं ।

द्विवेदी-युग में वियोगी हरि का अपना विशिष्ट स्थान है, क्योंकि वे भक्ति-काल और रीति-काल से सम्बन्धित उस व्रजभाषा के प्रतिनिधि हैं, जो खड़ी बोली के साथ अपने शीण रूप में अब भी बली वियोगी हरि धा रही है । इसमें सन्देह नहीं कि आलोच्य युग के व्रजभाषा वाले कवियों में समयोचित राष्ट्रीय एवं अन्य

नव भावनाएँ पूरी तरह स्फूर्त हैं, किन्तु भाषा की दृष्टि से वे प्राचीनता के ही उपासक हैं । वियोगी जी की सतसई का ‘वीर सतसई’ यह नाम स्पष्ट कर देता है कि उसकी प्रतिपाद्य वस्तु क्या है । इसमें सूक्तियों के साथ-साथ अन्योक्तियाँ भी खूब भरी हुई हैं, जो बड़ी व्याख्यात्मक और विदूष हैं । उदाहरण के लिए देखिए :

धूमत चरण तियार के, गजमद मर्दन सेर ।

भपटत बाजन पै तवा, अहो दिनन के फेर ॥^४

१. वही, पृ० ४२ ।

२. ‘बुभते-चौपदे’, पृ० ५४ ।

३. वही, पृ० ५५ ।

४. ‘वीर सतसई’, पृ० ६८ ।

यहाँ धीरे से भारतीय क्षत्रिय वीर अभिप्रेत है। जो सिंह कभी गज-मर्द महामुष्टियों का मान-मर्दन किया करता था, वही आज भाग्य के चक्कर में फँसकर इतना कायर बन गया है कि वह शृगाल-जैसे दुर्बल शत्रु का भी चरण घूम रहा है; अथवा दायान्तर में यों कहिए कि आज उल्टे वही सवा पक्षी उस बाज पर भपट रहे हैं, जो कभी स्वयं उनका शिकार किया करता था। अंग्रेजी शासन में अंग्रेजों के चरण-चुम्बक बने हुए भारतीय नरेशों पर यह कितना छोटा विद्रूप है। इसी तरह के भाव वाली दूसरी व्यंग्योक्ति भी लीजिए :

सिंह मायफनु के भए, शिखर छाबु शृगाल ।

एइ तिलेहँ अब इन्हें, गज-मर्दन को ख्याल ॥^१

इसमें भी वीर क्षत्रिय-कुमारों को शिक्षा देने वाले अंग्रेज अध्यापकों की ओर व्यंग्य है। इसी तरह कुत्ते और सिंह के प्रतीकों में कायर और वीर की चारित्रिक विशेषता व्यक्त करने वाला यह दोहा भी देखिए :

कूकर उबर खलाय कँ, घर-पर आहत घून ।

रगे रहत सब खून सों, नित बाहर नाखून ॥^२

द्विवेदीजी के सुधारकरव में भाषा तो परिमार्जित हो गई, किन्तु जगमें भाषोचित मृदुलता अभी लानी मेघ थी। साथ ही हममें काव्य-वत्सेल्य भी इतिवृत्तात्मक और वस्तु-निष्ठ (Objective) हो चला था। वस्तु-वर्णनों में भी पिष्ट-व्येष ही दिलवाई देने लगा। पद्य के छायावाद-युग शब्दों में 'भाव और भाषा का ऐसा घुक्-प्रयोग, राग और छन्दों की ऐसी एक-स्वर रिमझिम, उपमा तथा उपप्रेक्षाओं की ऐसी दादुरावृत्ति, अनुप्रास और तुकों की ऐसी अघान्त उपलब्ध-वृष्टि तथा मयार के और किसी साहित्य में मिल सकनी है ?'^३ इसलिये द्विवेदी-युगीन कवि-कर्म के विरुद्ध प्रतिक्रिया अवश्यम्भावी थी। यही प्रतिक्रिया छायावाद-रूप में प्रतिफलित हुई कहनाती है। छायावादी कवि बहिर्मुखी में अन्तर्मुखी हो गया और अन्तर्जगत् की मूढम-प्रतिमूढम अनुभूतियों और अमूर्त भावों की कल्पना के द्वारा मूर्त रंग देकर चित्रित करने लगा। अब काव्य में एक नया ही विषय या जाने में भाषा में भी वैविध्य घाना स्वाभाविक था, जिनमें वह वाचक न रहकर उपासक और व्यञ्जक बन गई। इस तरह प्रगाढ़ जी के शब्दों में 'व्यंग्यात्मकता, साक्षुषिकता, गौण्यमय प्रतीक-विधान तथा

१. वही, पृ० ८५ ।

२. वही, पृ० ८ ।

३. 'पल्लव', पृ० २२, सं० १९५८ ।

उपचार-वृत्ता के साथ स्वानुभूति की विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं।^१ ये वही विशेषताएँ हैं, जो अन्योक्ति-विधान का भेद-द्वन्द्व बनी रहती हैं। इस-लिए सारे छायावाद और रहस्यवाद को हम अन्योक्ति के अन्तर्गत करेंगे। हम पीछे देख आए हैं कि अन्योक्ति-वर्गीय अलंकारों में या तो गुण, क्रिया, आकार-प्रकार या प्रभाव-साम्य के कारण प्रस्तुत के स्थानापन्न अप्रस्तुत के वर्णन द्वारा प्रस्तुत की अभिव्यक्ति की जाती है या प्रस्तुत अप्रस्तुत की ओर सवेत कर देना है या एक प्रस्तुत से दूसरा प्रस्तुत व्यंग्य होता है। छायावाद-भुगीन काव्य-प्रवृत्तियों में भी मुख्यतः यही बानें देखने को मिलती हैं। डॉ० शम्भूनाथ सिंह का भी यही कहना है। 'छायावाद रहस्यवाद की कविताओं में रूपकाति-शयोक्ति और अन्योक्ति अलंकारों की प्रचुरता है, क्योंकि इनमें प्रतीकों और साक्षणिक प्रयोगों के लिए अधिक अवकाश रहता है।'^२ इसके प्रतिश्रित छाया-वाद में हम यह भी देखते हैं कि उनकी रचनाएँ प्रायः गीत-प्रधान हैं। वे मुक्तक दोहे आदि न होकर, गीतियाँ होती हैं और वे भी लघु रूपकात्मक। सस्कृत-साहित्यकारों ने ऐसे रूपक या व्यंग्य को, जो एक वाक्य में समाप्त न होकर संदर्भ—लघु वाक्य-समूह—तक व्याप्त हुआ रहता है, प्रबन्ध के भीतर गिना है।^३ प्रबन्ध ग्रन्थ रूप भी हो सकता है, जैसे 'कामायनी' आदि और सन्दर्भ-रूप भी, जैसे पद या गीतियाँ। क्योंकि रूपक अथवा अन्योक्ति इन दोनों रूप वाले प्रबन्धों में परस्पर-सापेक्ष होकर दूर तक चले जाते हैं, इसलिए ऐसी दीर्घ अन्योक्ति को हमने पद्धति-रूप माना है, मुक्तक नहीं। इस दृष्टि से छाया-वाद और रहस्यवाद दोनों प्रबन्ध-गत होने से अन्योक्ति-पद्धति के भीतर आते हैं। इसका विस्तृत विवेचन और निरूपण हम आगे पद्धति-प्रकरण में करेंगे। किन्तु छायावाद और रहस्यवाद में कुछ ऐसी अन्योक्तियाँ भी हैं, जो अन्य-निरपेक्ष होकर अपनी स्वतन्त्र सत्ता रखती हैं, यद्यपि वे स्वयं लघुगीत या गीत-मध्यगत ही क्यों न हों। ऐसी अन्योक्तियाँ अवश्य मुक्तक ही कही जायेंगी।

छायावाद-भुग भक्ति-भुग की तरह हिन्दी का एक स्वर्ण-भुग है। हममें काव्य-कला अपने ज़िम सुन्दर रूप में निखरी, उससे पन्त, प्रसाद, निराला हिन्दी-साहित्य सचमुच बड़ा गौरवान्वित हुआ है। और महादेवी 'कामायनी'-जैसी विश्व-विभूति इसी भुग की देन है।

१. 'काव्य कला तथा अन्य निबन्ध', पृ० ६३।

२. 'छायावाद भुग', पृ० २६६।

३. देखिए, 'काव्य-प्रदीप', पृ० २८३, म० म० गोविन्द; और 'साहित्य-चरित्र', परि० ४, प्रबन्ध-गत व्यंग्य, विवचनाय।

जहाँ तक छायावादी कवियों का सम्बन्ध है, वैसे तो जब हिन्दी में छायावादी काव्य-प्रवाह छाया, स्वयं फूट पड़ने वाले कुकुरमुत्ता और धूपों की सत्ता साँची बड़ी रही, जिनके इंदे-गिंदे कहीं कदम या और वही अस्वास्थ्यकर वायु की घुटन। किन्तु जिन सुस्थ, स्थायी वनस्पतियों के रूप में छायावाद धकुरित-पल्लवित एवं पुष्पित-फलित हुआ, वे हैं पन्त, प्रमाद, निराशा और महादेवी। यह बृहत् चतुष्टयी छायावाद का आधार मानी जाती है। इनकी रचनाओं में अन्वयोक्तियाँ-ही-अन्वयोक्तियाँ भरी पड़ी हैं। उदाहरण के लिए पन्त की ये अन्वयोक्तियाँ लीजिए :

सुनता हूँ, इस निस्तप्त जल में
रहती मछली मोतीवासी,
पर मुझे डूबने का भय है
भाती तट की खल जल-मासी ।^१

यह जगत् के भूल में रहने वाले परमार्थ-तत्त्व का वर्णन है। निस्तप्त जल विश्व-जीवन—संसार—का प्रतीक है। मोती वासी मछली प्रकाशमान परमार्थ का प्रतीक है। तट की जल-मासी से अभिप्राय परमार्थ से पृथक्-भूत सांसारिक वृत्तियों से है। सीधा अर्थ यह हुआ कि कवि को इस बात का ज्ञान है कि इस दृश्यमान जगत् के पीछे एक अज्ञात वास्तव सत्ता विद्यमान है। वह प्रकाश-रूप है। उसका सहसा ग्रहण मछली के ग्रहण के समान बड़ा कठिन है। उसे सोजने और प्राप्त करने के लिए त्याग, तप तथा कष्ट सहन करने पड़ते हैं। तब जाकर कहीं यह सत्ता प्राप्त हो सकती है। विपत्तियों से उठने वाला कायर पुरुष भला उस तत्त्व तक कैसे पहुँच सकता है।^२ साधारण मनुष्य सांसारिक पृथक् भेद-वृत्तियों में ही रमा रहता है। पन्त के इस भाव की तुलना बबीर से कीजिए :

जिन डूँड़ा तिन पाइयाँ, गहरे पानी पैठ ।

हों बीरी झुड़न करी, रही किनारे बैठ ॥

किन्तु बबीर और पन्त में एक भेद है और वह यह कि जहाँ बबीर उग महा-सत्ता से एकाकार हो जाते हैं, वहाँ पन्त की मूरदास आदि की तरह अपनी पृथक् सत्ता महासत्ता में खीन हुई नहीं जाती। उन्हें स्वयं समुद्र-रूप न होकर उसकी एक छोटी तरंग—अपनी पृथक् भूत-भी लघु सत्ता—ही पसन्द है। डूबना सन्द दितृ है। इनका साधारण मौकिक अर्थ तो भिन्न दूसरा अर्थ है 'मय हो जाना।' पन्त की एक दूसरी अन्वयोक्ति भी देखिए :

१. 'गुंजन', पृ० ७१, सं० २०१५।

२. 'नायमात्मा यत्सहीनेन सम्यः', मुद्रारोपनिषद् २।४।

पीली पड़, निर्बल, कोमल,
 कृश-देह-लता कुम्हलाई ।
 रे ग्लान भ्रंग, रंग, यौवन !
 चिर घूक, सजल, नत चितवन !
 जग के दुख से जर्जर उर,
 बस मृत्यु दोष है जीवन !^१

यैसे तो कवि ने चाँदनी का चित्र खींचा है। किन्तु इसका प्रस्तुत रूप-विधान ऐसा है कि इसे देखते ही मानस-चक्षु के आगे एक ऐसा तत्त्व खड़ा हो जाता है, जो चाँदनी-जैसा ही पीला, निर्बल, जर्जर-उर, मृत्यु-दोष आदि विशेषणों से युक्त है और वह है वर्तमान विश्व-मानवता। इस तरह चाँदनी के प्रतीक से पन्त अपनी दुरवस्था में घुने-मरे जाते हुए विश्व-जीवन की ओर भी संकेत कर देते हैं जैसा कि सभी विश्व-कवि किया करते हैं। स्मरण रहे कि अन्योक्ति का यह चित्र समासोक्ति-रूप है। पन्त वास्तव में प्रकृति-कवि हैं। यह हिन्दी के दोसी हैं। प्रकृति के साथ एकात्म होकर उसके माध्यम से इन्होंने भी दोसी की तरह जीवन के जो मधुर-से-मधुर सूक्ष्म-से-सूक्ष्म एवं उदात्त-से-उदात्त चित्र खींचे हैं, वे हिन्दी-साहित्य के सचमुच अनुपम शोभा-रूप हैं। यही हाल प्रसादजी का भी है। पन्त से भी पहले छायावाद का बीज-बपन करने वाले यही हैं। इनकी अन्योक्ति देखिए :

आलोक किरण है आती, रेशमी शोर खिच जाती
 हृदय पुतली कुछ नच पाती, फिर तम पट में छिप जाती.

कतरब कर सो जाते विहंग। (प्रशोक की चिन्ता)

जीवन की दण-भंगुरता का यह कितना मार्मिक चित्र है ! आलोक-किरण विराट् चैतन्य के लघुनम अंश का प्रतीक है और रेशमी शोर विविध वृत्तियों से बने सुन्दर जीवन का। हृदय-पुतली का नाच जीवन में प्राणियों का विविध विलास एवं चेष्टाएँ हैं, तम-पट मृत्यु है और विहंग प्राणी हैं। अप्रस्तुत विधान हटाकर स्पष्ट शब्दों में—चैतन्य-कण लेकर प्राणी ससार में घाया, नाना सुख-स्वप्न सँजोए, जीवन में दण-भर नाचा-कूदा और फिर काल के गाल में प्रविष्ट हुआ। इसी भाव को प्रसादजी शब्दान्तर में यों अभिव्यक्त करते हैं :

जब पल भर का है मितना, फिर चिर वियोग में भितना
 एक ही प्रातः है सितना, फिर सूख घूत में है मितना
 तब क्यों घटकोत्ता सुमन रंग !

इसी तरह मायुयं-भाव का रहस्य लेकर प्रसादजी 'अज्ञात प्रियतम' को संबोधित करके उसके भागे जिस तरह अपने हृदय की दशा का प्रतीकात्मक चित्र रखते हैं, वह भी देखिए :

पतझड़ था, झाड़ खड़े थे
सूखी-सी फुलवारी में,
किसलय नव कुसुम विद्याकर
आये तुम इस बयारी में : (घाँसू)

इसमें 'फुलवारी' और 'बयारी' हृदय की प्रतीक हैं। इसी तरह पतझड़ अवनसाद और उदासी का, झाड़ अवनसाद के कारण मरी-सी मनोवृत्तियों का और किसलय तथा नव कुसुम क्रमशः सरसता एवं प्रफुल्लता के प्रतीक हैं। साप्तांतिक वस्तुएँ अपने बेशो और नैराश्य से अब मानव-हृदय को नीरस और निरसत्व बना देती हैं और मानव को जीवन की वटु सच्चाइयों का पता चल जाता है, तब ईश्वर एवं उसका भक्ति-भाव ही एक-मात्र ऐसी वस्तु है, जो विपत्ति में उसके सूखे-साखे हृदय में वसन्त की तरह सरसता और प्रफुल्लता भर सकती है। इसी भाव की पंक्त से तुलना कीजिए :

धूलि की ढेरी में अनजान
दिये हैं मेरे मधुमय गान ।
कुटिल फाँटे हैं कहीं बठोर,
जटिल तह जाल हैं किसी ओर,
शुभन दल चुन-चुनकर निशिमोर
सोजना है ध्यान, वह छोर । (पल्लव)

प्रतीकाध्यवसान होने के कारण अन्वयोक्ति यहाँ अपने अन्वयवर्धित-व्यक्त के रूप में है। इसमें सन्देह नहीं कि छायावाद के पिता प्रसाद ही हैं, किन्तु प्रकृति की गीद में नव-ज्ञान यानक का पानन-सोषण का भार पन्न के हाथों सौंर-कर प्रसाद स्वयं प्रकृति में पड़े रहस्यमय विराट् पिता की सोज में चल पड़े। अतएव पन्न को हम प्रमुग्न, छायावादी और प्रसादजी को प्रमुग्न रहस्य-वादी कहेंगे। श्री दीनानाथ 'सरण' ने प्रसाद की हिन्दी का 'मेटे' कहा है, क्योंकि उन्हीं के चन्दों में 'मेटे में जैसी बहुमुखी प्रणिता और विराट् कल्पना-शक्ति थी, वैसी ही प्रसाद में हम पाते हैं।'^१

प्रसाद और पन्न के बाद छायावाद के तृतीय स्तम्भ हैं निरासा। प्रायः विलक्षण उन्मुक्त-स्वभाव एवं घड़ी दार्शनिक गहराई के बनावार हैं और इसी-

१. 'हिन्दी-काव्य में छायावाद', पृ० २१४ ।

लिए प्रसिद्ध अंग्रेजी दार्शनिक कवि बाउनिंग से तुलनीय है। शचीरानी गुर्जर के शब्दों में 'उनकी दृष्टि के समस्त भावनाओं के ऐसे सामूहिक रूप आकर उपस्थित होने हैं कि वे निस्सीम के धूँधट-पट में भाँककर देखने का प्रयास करते हैं।' उनकी ओज-भरी एवं स्फुट-मुखी रचनाएँ भी अभ्योक्तियों से घूब भरी पड़ी हैं, जो दार्शनिक भी हैं, तथा रहस्यवादी तथा सामाजिक भी। उदाहरण के रूप में इनका पहाड़ से निकलकर बहने वाले क्षुद्र झरने का चित्र देखिए।

अचल के चंचल क्षुद्र प्रपात ।

मचलते हुए निश्चल आते हो

उज्ज्वल घन घन अन्धकार के साथ

खेलते हो क्यों ? क्या पाते हो ? (प्रपात के प्रति)

इस प्रकृति-वर्णन के पीछे सचेत-रूप में जो दार्शनिक रहस्य बोल रहा है, वह यह है कि अचल विराट् सत्ता के पेट में से माया (अन्धकार) को साथ लेकर निकला हुआ क्षुद्र जीव जगत् में क्यों खेल रहा है, और खेलकर क्या पा रहा है ? यह सब एक पहेली ही समझो। यह उत्प्रेक्षनीय है कि अभ्योक्ति यहाँ अपने समामोक्ति-रूप में है, जिसमें लौकिक वस्तु द्वारा शास्त्रीय वस्तु का निरूपण हो रहा है। इसी तरह निराला की एक रहस्यवादी अभ्योक्ति भी सौजिए :

धरसने को गरजते थे

वे न जाने किस हवा से

उड़ गए हैं गगन में घन

रह गए हैं नैन प्यासे !

बेचारी के नयन 'प्रियतम' को देखने के लिए कभी से अकुला रहे हैं। मेघ गरज पड़ते हैं। मुसीबत आ गई, किन्तु उसे विश्वास था कि इस गरज के पीछे निर्मल जल-वृष्टि होगी। भाग्यवश सहसा वही से तूफान आ जाता है और मेघों को उड़ा देता है। नयन प्यासे-नैन-प्यासे रह जाते हैं। सरल भाषा में, साधक साधना-मार्ग की कठिनाइयाँ भेजता हुआ भी कभी-कभी ससारी माया की हवा में बह जाता है और साधना में विकृत हो जाता है। निराला में समाजवादी अभ्योक्तियाँ भी लिखी हैं। गुनाह के प्रतीक से वर्तमान युग में दोन-हीन जनता का झूठ चूमने वाले सम्पत्तिवादी के प्रति फटकार मुनिए :

धबे सुन रे गुनाह !

भूल मत, गर पाई पुनः रंग ओ' धाव

खून घूसा लाद का तूने प्रशिट
 डाल पर इतरा रहा कंपटलिस्ट
 कितनों को तूने बनाया गुलाम
 माली कर रखा सहाय जाड़ा घाम ।

(कुकुरमुत्ता)

पुरुष-कवियों के साथ बन्धे-से-बन्धा भिटाकर समतात चाल चलने वाली स्त्री-कवि श्रीमती महादेवी वर्मा का भी हिन्दी-काव्य की प्रगति में बड़ा महत्वपूर्ण हाथ है। इसमें सन्देह नहीं कि पन्त छायावाद में कोमलता एवं कला-सौष्ठव लाए, प्रसाद ने उसे रहस्यात्मक गहराई दी और निराला ने उसमें पुरुषोचित पोष्य एवं पाण्डित्य भरा, किन्तु इन सब बातों के होते हुए भी छायावाद वास्तव में सर्वांगीण न हो पाता यदि इसको महादेवी नारी-स्वभाव-सुलभ कहणा और वेदना की सरिता से भिक्त न करती। आप भीरा की तरह प्रिय-विरह में सिसकते अतृप्त-प्रणय की मूर्तिमती हूँ हैं। श्री प्रकाशचन्द्र गुप्त के शब्दों में "आपकी कविता का ध्यान करते ही धुम-धुमकर गगने वाली शमा, मजार पर जलाया दीपक, ओस के धाँसू, कोई अनन्त प्रतीक्षा, अनन्य विरह — ये बिज्र हमारी कल्पना में धूम जाते हैं।"^१ श्रीमती वर्मा हिन्दी की रोजिटी (Rossetti) हैं, रोती रहती हैं। इन्होंने जो कुछ सिखा वह सब अन्वोक्ति-प्राय और कहणा-प्लावित है। उदाहरण नीजिए :

मैं भीर-भरी बुल की बदली
 विस्तृत नभ का कोई कोना
 मेरा न कभी अपना होना
 परिचय इतना इतिहास यही

उमड़ी कल थी, मिट आज चली । (साम्ब्य-गीत)

इसमें अग्रस्तुत 'बदली' के पीछे दुःख-भरा क्षणभंगुर जीवन अभिव्यक्त है। विस्तृत संसार-रूपी नभ के एक कोने में 'बदली' अर्थात् जीवन प्रकट हुआ। जीवन अपना नहीं है, किसी की प्रेरणा से हुआ है। बस ही तो जीवन-रूपी मेघ की टुकड़ी उमड़ी थी, आज बन पही, समाप्त हो गई। ऐसा क्षण-स्थायी जीवन भी क्या जीवन है ! यह तो जीवन की विवक्ष्यता है—दुःख-भरी घोर शरणा-पूर्ण। देगिए एक छोटी-सी अन्वोक्ति में जीवन का जितना बटु गम सार सौलवर हमारे समक्ष रख दिया है। बादल की तरह जीवन की क्षण-भंगुरता के लिए संरुत की इस अन्वोक्ति में मुग्धता कीजिए :

१. 'नया हिन्दी-साहित्य : एक दृष्टि' पृ० ११३ ।

वितर वारिद ! वारिदवातुरे
चिर पिपासितचातकपोतके ।
प्रचलिते मदति क्षणमन्यता
वव च नवान्, वव पयः, वव च चातकः । ^१

फूल के प्रतीक में अपने ठुकराये गए व्यक्तिगत जीवन पर महादेवी की यह अन्योक्ति देखिए :

मल ध्ययित हो फूल ! किसको
मुख दिया संसार मे ?
स्वार्थ-भय सबको बनाया
है यहाँ करतार मे ।
कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है
तेरे लिए बानी मुमन ? ('मूखे मुमन', नीहार)

भव महादेवी की एक रहस्यवादी अन्योक्ति भी लीजिए :

चीर गिरि का कठिन मानस
बह गया जो स्नेह निर्भर
ले लिया उसको अतिथि कह
जलधि मे जब अंक में भर
बह सुषा-सा मधुर पल में
हो गया तब क्षार पानी
अमिट यह मेरी कहानी । ^२

पर्वत के हृदय को चीरकर स्फुटित हुआ भरना बहकर जाते-जाते अन्त में सागर में लीन हो जाता है । उस समय उसका अमृत-सा मधुर जल क्षार रूप हो जाता है । भरने की यह कहानी है और जीव की भी यही कहानी है । जब

१. 'सुभाषितरत्न भाण्डागार', पृ० २१२ ।

हिन्दी-रूपान्तर ।

दावानल से तपे हुए चिर-म्यासे,
इस चातक को वारिद ! दो शीघ्र वारि,
अंधा के चल पड़ते हो क्षण-भर में
कहाँ तुम, कहीं चातक, घों' कहीं वारि !

२. 'मेरी कहानी'. शामा, पृ० १७६ ।

गरज कर भरो छद्म हुंकार
 यहाँ पर करो नाश का साज
 नष्ट-भ्रष्ट प्रसाद पड़े हों जल-प्लावित संसार
 शून्य कर रहा हो पागल-सी तहरों का अभिसार
 मोचे जल हो, ऊपर जल हो ऐ जल के उद्गार !

घरसो घरसो और सघन घन ! महा प्रलय की धार ! (बादल)

यही हास दिनकर का भी है। 'विषयता' के प्रतीक में इसका क्रान्ति-चित्र देखिए :

मुझ विषयतामिनी को न ज्ञात किस रोज़ कियर से धाड़ेंगी
 धिट्टी से किस दिन जाग छुड़ घन्वर में घाग लगाड़ेंगी
 झालों की कर बग्न बेग्न में जब भूकम्प मचाड़ेंगी
 किसका दूढ़ेगा भुंग, न जाने, किसका महल गिराड़ेंगी
 निबन्ध, कूर, निर्धोह सवा भरा कराल नर्तन गर्जन । ('विषयता')
 इन कवियों के विपरीत पन्त-जैसे ऐसे भी प्रगतिवादी कवि हैं, जो महा-विनाश के स्थान में नव-जीवन देखना चाहते हैं, यद्यपि निस्तान्देह थे यह मानते हैं कि यह सब होगा परिवर्तन द्वारा ही। उदाहरण के लिए हम पन्त वा क्रान्ति-प्रतीक 'वृष्य घन' लेते हैं, जो भगवतीचरण वर्मा के 'घन' की तरह महाप्रलय वरमाने के लिए न बुनाया जाकर मौ नव-जीवन वरमाने के लिए बुनाया जाता है :

मुसकायो हे भीम वृष्य घन !
 गहन भगवत् धन्धकार की
 क्रीति-मुग्ध कर धमकी दुष्ट शर
 दिग् विबीर्ण कर, भर गुह गर्जन
 घोर तड़ित से घन्घ आचरण
 उमड़-धुमड़ पिर कम-भूम है
 बरसायो नव-जीवन के कल !^१

क्रान्ति के अनिश्चित सामाजिक वैयर्थ्य और रुढ़ियों की भस्मना के रूप में डॉ० पद्मिनी वर्मा 'नमनेन' की भी एक अन्धोक्ति देखिए :

वषा रात्रि यस्तन्त मनाई ॥^१

मैं देख रहा था यस्तन्त, लेकिन यस्तन्त का रात नहीं,
 संघर्ष भोगनी लक्ष-रात्रि, कोपल का नहीं सुहाव नहीं ?
 सरिताओं का रात भूग गया, सहाराते रूप लड़ाव नहीं ।

इसमें तरह-राजी, कोयल आदि सब प्रतीकात्मक हैं। इसी तरह वेदारनाथ अप्रवात भी जीवन के प्रस्तुत दो कटु सत्य हमारे धामे कली और बबूल के प्रतीक-विधान द्वारा यो समानान्तर रखने हैं :

कली निगाह में पत्ती,
हिलो-डुल्लो कपोल मे,
हृदय प्रदेश में खुली,
सुली हँसी की सोल में।
गरम-गरम हवा चली,
अग्रास्त रेत से भरी,
हरेक पाँखुरी जली,
कली न जो सकी, भरी।
बबूल धाप ही पसा
हवा से वह न डर सका
कठोर सिन्दगी खता
म जल सका, म मर सका।^१

अन्तिम बबूल वाली अभ्योक्ति की बिहारी से तुलना कीजिए :

जाके एकाएक हूँ जग व्यवसाय न कोय।

तो निदाघ फूले-फूले आकु डहडहा होय ॥

हम ऊपर देख आए हैं कि प्रगतिवाद का कवि-कर्म किस तरह बौद्धिक एवं भौतिक है। वस्तुतः इसमें अनुभूति और तन्मयता-काव्य के दो मूलतत्त्व-सुनरा विरोहित हैं। उसका प्रतीकवाद भी स्वभावतः वैसा प्रयोगवाद है; बौद्धिक बन गया जैसा भक्ति-युगीन साधनात्मक रहस्यवाद का था। दोनों में भेद इतना ही है कि

जहाँ साधनात्मक रहस्यवाद का कार्य-क्षेत्र अन्तर्गोचरी भूमियाँ बना, वहाँ प्रगति-वादी प्रतीक-विधान का कार्य-क्षेत्र अपनी सामाजिक एवं राजनीतिक समस्याओं को निपेट हुए बाह्य भौतिक जगत्। इस तरह प्रगतिवाद की यथातथ्य काव्य-वस्तु ध्यायावाद की सूक्ष्म कल्पनात्मक वस्तु की प्रतिक्रिया-रूप है। इसके साथ-साथ ध्यायावादी शैली को भी प्रतिक्रिया हुई, जिसका रूप नवीन काव्य-वस्तु के अनु-रूप नवीन छन्दों, मनेतो, प्रतीकों एवं प्रयोगों द्वारा नवीन उद्भावना तथा नया सादृश्य-विधान रहा। नये प्रयोगों द्वारा शुद्ध, प्रगतिवादी काव्य-वस्तु में कुछ सवेदनात्मक और मोन्दर्यात्मक अभिव्यक्ति लाने का प्रयत्न अथवा प्रगतिवाद

घरज कर भरो रुद्र हुंकार

यहाँ पर करो नाश का साज

नष्ट-भ्रष्ट प्रासाद पड़े हों जल-प्लावित संसार

झूठ कर रहा हो पागल-सी सहरों का अभिसार

भीचे जल हो, ऊपर जल हो ऐ जल के उद्गार !

बरसो घरसो घोर सघन घन ! महा प्रलय की धार ! (बादल)

यही हाल दिनकर का भी है । 'विषयगा' के प्रतीक में इसका कान्ति-
चित्र देखिए :

सुभ विषयगामिनी को न ज्ञात किस रोज़ कियर से घाऊँगी

मिट्टी से किस दिन जाग कूड घम्बर में घाग लगाऊँगी

घाँलों को कर बन्द देश में जब भूकम्प मचाऊँगी

किसका टूटेगा शृंग, न जाने, किसका महल गिराऊँगी

निर्वन्ध, क्रूर, निर्मोह सब मेरा करास नर्तन गर्जन । ('विषयगा')

इन कवियों के विपरीत पन्त-जैसे ऐसी भी प्रगतिवादी कवि हैं, जो महा-
विनाश के स्थान में नव-जीवन देखना चाहते हैं, यद्यपि निस्सन्देह वे यह मानते
हैं कि यह सब होगा परिवर्तन द्वारा ही । उदाहरण के लिए हम पन्त का कान्ति-
प्रतीक 'कृष्ण घन' लेते हैं, जो भगवतीचरण वर्मा के 'घन' की तरह महाप्रलय बर-
साने के लिए न बुलाया जाकर यों नव-जीवन बरसाने के लिए पुलाया जाता है :

मुसकाओ हे भीम कृष्ण घन !

गहन भयावह घनकार को

उद्योति-मुग्ध कर घमको कुछ दाय

दिग् विवीर्ण कर, भर गुद गर्जन

घोर सङ्कित से घन्य आवरण

उमड़-धुमड़ घिर रुम-भूम हे

बरसाओ नव-जीवन के करण !

कान्ति के प्रतिरिक्त सामाजिक वैषम्य और रुद्रियों की भारतना के रूप
में डॉ० पद्मसिंह वर्मा 'कमलेश' की भी एक ध्वन्योक्ति देखिए :

यया साक यस्तन्त मनाऊँ मैं !

मैं बेल रहा घाया वस्तन्त, सेजिन वगन्त का राग नहीं,

वैषम्य भोगती सह-राजी, कोपल का बहों गुहाय नहीं ?

सरिताओं का रस सूख गया, सहारने धूप तड़ग नहीं ।

इसमें तह-राजी, कोयल आदि सब प्रतीकात्मक हैं। इसी तरह वेदारनाथ अप्रवाल भी जीवन के प्रस्तुत दो कटु मत्स्य हमारे प्राये कली और बबूल के प्रतीक-विधान द्वारा यों समानान्तर रखने हैं :

कली निगाह में पली,
हिली-डुली कपोल में,
हृदय प्रदेश में छुली,
मुली हंसी की तोल में।
गरम-गरम हवा खली,
अशान्त रेत से भरी,
हरेक पांखुरी जली,
कली न जो सकी, मरी।
बबूल भाप ही पसा
हवा से वह न डर सका
कठोर विन्दगी चला
न जल सका, न मर सका।^१

अन्तिम बबूल वाली अन्योक्ति की विद्वारी से तुलना कीजिए :

जैसे एकाएक हूँ जय श्ववत्ताय न कोय।

सो निदाघ फूले-फूले आकु डहडहा होय ॥

हम ऊपर देख आए हैं कि प्रगतिवाद का कवि-कर्म किस तरह बौद्धिक एवं भौतिक है। वस्तुतः इसमें अनुभूति और तन्मयता—काव्य के दो मूलतत्त्व—मुनरा

तिरोहित हैं। उसका प्रतीकवाद भी स्वभावतः वैना

प्रयोगवाद ही बौद्धिक बन गया जैसा भक्ति-मुगीन साधनात्मक

रहस्यवाद का था। दोनों में भेद इतना ही है कि

जहाँ साधनात्मक रहस्यवाद का कार्य-क्षेत्र अन्तर्गामी भूमियाँ बना, वहाँ प्रगति-वादी प्रतीक-विधान का कार्य-क्षेत्र अपनी सामाजिक एवं राजनीतिक मुद्दाओं को निपे हुए बाह्य भौतिक जगत्। इस तरह प्रगतिवाद की दृष्टांत्य काव्य-वस्तु छायावाद की मूढम कल्पनात्मक वस्तु की प्रतिक्रिया-रूप है। इसके साथ-साथ छायावादी शैली का भी प्रतिक्रिया हुई, जिसका रूप नवीन काव्य-वस्तु के अनु-रूप नवीन छन्दों, मकेतों, प्रयोगों एवं प्रयोगों द्वारा नवीन उद्भावना तथा नया सादृश्य-विधान रहा। नये प्रयोगों द्वारा शुष्क, प्रगतिवादी काव्य-वस्तु में कुछ संवेदनात्मक और सौन्दर्यात्मक अभिव्यक्ति लाने का प्रयत्न प्रथम प्रगतिवाद

१. डॉ० भोलानाथ, 'हिन्दी साहित्य', पृ० ३८१।

का साहित्यिकता की ओर प्रत्यावर्तन ही प्रयोगवाद नाम से व्यवहृत होने लगा। प्रगतिवाद और प्रयोगवाद का विश्लेषण एवं परिसीमन करते हुए डॉ० नगेन्द्र का भी कहना है कि छायावाद की वायवी और अत्यन्त सूक्ष्म कोमल काव्य-सामग्री की प्रतिक्रिया स्वरूप ही दो प्रकार की काव्य-रचनाओं का श्रीगणेश हुआ। "एक वर्ग सचेत होकर निश्चित सामाजिक राजनीतिक प्रयोजन से साम्यवादी जीवन-दर्शन की अभिव्यक्ति को अपना चरम सत्य मानकर रचना करने लगा। दूसरे वर्ग ने सामाजिक राजनीतिक जीवन के प्रति जागरूक होते हुए भी अपना साहित्यिक व्यक्तित्व बनाए रखा। उसने किसी राजनीतिक वाद की दासता स्वीकार नहीं की, वरन् काव्य की वस्तु और शैली-शिल्प को नवीन प्रयोगों द्वारा आज के अनेक रूप, अस्थिर, चिर-प्रयोगशील जीवन के उपयुक्त बनाने की ओर अधिक ध्यान दिया। पहले वर्ग को हिन्दी-साहित्य में प्रगतिवादी और दूसरे को प्रयोगवादी नाम दिया गया है।"^१ वैसे तो हम देखते हैं कि विश्व-साहित्य में महान् कलाकार नवीन प्रयोग सर्व्व करते आए हैं और नव-प्रयोग की प्रवृत्ति ही साहित्य को गतिशील बनाए रखती है, लेकिन आजकल हिन्दी-साहित्य में प्रयोगवाद शब्द आधुनिक काल की कविता की उपरोक्त प्रवृत्ति-विशेष में खूब-सा हो गया है। इसमें शब्द-प्रयोग तथा माहृष्य-विधान बिलकुल वैयक्तिक होते हैं, भाषा की समास-शक्ति पर बड़ा जोर रहता है और व्यंजना को शब्द और वर्णों के अतिरिक्त टेढ़े-मेढ़े वर्णों, लकीरों, यहाँ तक कि विरामादि-चिह्नों, तक घसीट लाया जाता है। इसके अतिरिक्त यह भी ध्यान रहे कि प्रयोगवादियों के प्रतीक अन्य कवियों की तरह बिलकुल ही निगिर्ण नहीं रहते। वे बीच-बीच में कुछ-कुछ अनिगिर्ण—व्यक्त—भी होते चलते हैं जिससे प्रस्तुत सत्य अगतः प्रकट होता जाता है। अज्ञेय, भारत भूषण, माचवे, गजानन, माथुर, व्यास, रामसेरबहादुर सिंह आदि आनोध्य काव्य-धारा के प्रमुख कवि हैं। जहाँ तक अन्वोक्ति का प्रश्न है, उसे हम प्रयोगवाद में पर्याप्त मात्रा में पाते हैं और वह भी अपने बिलकुल नये रूप में। उदाहरण के लिए रामसेरबहादुर सिंह की कविता 'माई' को लीजिए :

तब गिरा

जो

झुक गया था, गहन

छायाएँ लिये।

घब

१. 'आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ', पृ० ११३।

हो उठा है मौन का डर
घोर भी मौन...^१

यह गिरने तक के प्रतीक में 'भाई'—बूढ़ा—की मृत्यु का चित्रण करता चित्र है। इसी तरह 'ठाकुरा पानी' के प्रतीक में भावपूर्ण दृष्टिकोण की भावपूर्ण-कता पर ओर देने हुए मनुष्यता भावुर द्वारा खोला हुआ दर्शकों के चित्र-रत्न पूँजीवाद का चित्र भी देखिए :

धरा पर गन्ध फैली है
हवा में साँस मारी है
रमक उम गन्ध की है
जो सड़ानो मानवों को
बन्ध जेलों में ।
सुबह में
साँस में है
धूल रहा
यह रक्त का मूरख ।^२

यहाँ गन्ध और मूरख प्रतीकान्मक हैं, किन्तु 'सड़ानो मानवों को बन्ध जेलों में' द्वारा प्रस्तुत की संघटन: वाच्य बना देने में अभ्योक्ति-विशेष दृष्टिकोण ही बतल है। हरिनारायण व्यास द्वारा 'धन' के प्रतीक में खोला हुआ नेहरूओं का चित्र भी देखिए :

कन्दकों की मीढ़ ।
सम्बन्ध कीड़ तक के मीढ़ सब खाली पड़े हैं ।
गिर कर पत्तों मृगजाली पक्षि बनने
आज कल्पवृक्ष की मृगजाल सब खाली है
मृगजाल बनकर विना मृग
हुन मना बीजक सब की ।
आज केवल एक ही है जो मृग मृग मृग में
खाली धन ।^३

प्रयोगशाला कीलों में खलना प्रकृति के भी चित्रण की मृगजाल चित्र खोले हैं, किन्तु उनमें भी मृगजाल मृगजाल-मृगजाल है, अन्तिम मृगजाल-मृगजाल है।

१. 'हमारा मूरख', पृ० ११२ ।

२. वही, पृ० १२ ।

३. वही, पृष्ठ ६१ ।

हि० प०—११

से वे भी ग्रन्थोक्तियाँ हैं । व्यास का ही 'शिशिरान्त' चित्र देखिए :

हो चुका हेमन्त

अब शिशिरान्त भी नखदीक है ।

पात पीले गिर चुके तरु के तले

आज ये संक्रान्ति के दिन भी चले ।

माश का घमघोर नक्कारा

सुबह के आगमन की गूँज देकर

झूबता जाता विगत के गर्भ में ।

भागता पतझार अपनी ध्वंस की गठरी समेटे ।^१

इस प्रकृति-चित्र में जगत् से विनश्यमान पूँजीवाद की आँर संकेत है । संक्रान्ति शब्द रिलष्ट है ।

४ : संस्कृत-साहित्य में अन्योक्ति-पद्धति

अन्योक्ति का प्रयोग के रूप में विस्तृत विवेचन हम कर आए हैं। वही अन्योक्ति जब अपने घुटनीले-चुमते विद्रूप (Satire) या व्यंग्य के रूप में मुक्तक-वद्ध न होकर व्यापक बन जाती है अथवा एक प्रबन्ध अन्योक्ति-पद्धति के रूप में हमारे सामने आती है, तब हम उसे पद्धति कहेंगे। अन्योक्ति-पद्धति में हम किसी भाष्यान को— चाहे वह भौतिक, दैविक या अन्य प्रकार का हो— प्रतीक बनाकर उसके द्वारा जीवन की किसी समस्या, रहस्य अथवा सिद्धान्त को अभिव्यक्ति देते हैं। साहित्यिक परिभाषा में हम इस बृहद् अन्यापदेश को प्रबन्ध-गत व्यंग्य-काव्य के अन्तर्गत करेंगे।^१ आजकल इसे साधारणतः 'रूपक-काव्य' (Allegory) के नाम से पुकारा जाता है। मुक्तक-अन्योक्ति में तो पूर्वा-पर-सम्बन्ध रहे बिना एक वस्तु पर दूसरी वस्तु का आरोप रहता है और वह अपने में स्वतन्त्र रहती है, किन्तु रूपक-काव्य में ऐसी बात नहीं। यहाँ तो पूर्वापर-सम्बन्ध रहते हुए एक कथानक पर दूसरे कथानक का आरोप होता है। एक कथा प्रस्तुत रहनी है और दूसरी अप्रस्तुत। वहीं स्तिष्ट भाषा रहती है और कही नहीं। जायसी का 'पद्मावत' तथा अन्य मूझी कवियों के प्रेमाख्यान एवं प्रसाद की 'कामायनी' आदि रचनाएँ 'रूपक-काव्य' या 'अन्योक्ति-काव्य' कही जाती हैं। जैसा कि हम देख आए हैं, आचार्य शुक्ल ने 'जायसी-अन्नावली' की भूमिका में 'पद्मावत' के सम्बन्ध में यह प्रश्न उठा रखा है कि 'पद्मावत' को अन्योक्ति कहें या समासोक्ति।^२ आपके विचार में जहाँ ऐतिहासिक अर्थ प्रदान अथवा प्रस्तुत है और अभिव्यज्यमान आध्यात्मिक अर्थ गौण एवं अप्रस्तुत है, वहाँ समासोक्ति ही मानी जानी चाहिए, अन्योक्ति नहीं; क्योंकि अन्योक्ति (अप्रस्तुत प्रशंसा) अप्रस्तुत से प्रस्तुत व्यंग्य होने पर ही हुमा करती है, प्रस्तुत व अप्रस्तुत व्यंग्य में नहीं। अन्योक्ति उन्ही स्थलों में हो सकती है जहाँ 'पद्मावत'

१. प्रबन्धेषु अपि अतो धीरैरर्थसत्पुद्गल्योपनिः, 'साहित्य अर्थ', ४१२८८।

२. पृष्ठ, ५६, ५८।

में आध्यात्मिक अर्थ प्रधान अथवा प्रस्तुत है और वर्ण्यमान अर्थ भीण । किन्तु जायसी ने ग्रन्थ के अन्त में स्वयं अपने आत्मान को अन्वयोक्ति-परक ही स्वीकार किया है ।^१ वास्तव में देखा जाय तो अन्वयोक्ति-पद्धति को धाजकल व्यापक परिधि में लिया जाना चाहिए, रुढ़, संकुचित परिधि में नहीं । जैसा कि अन्वयोक्ति का वर्गीकरण हम पीछे कर चाये हैं, इसके भीतर अप्रस्तुत-प्रशंसा, समाशोक्ति, रूपकालिशयोक्ति, प्रस्तुताकुर और श्लेष, ये सभी आ जाते हैं । प्रसाद के विचारानुसार उनकी 'कामायनी' में स्थूल ऐतिहासिक अर्थ प्रस्तुत है और वर्ण्यमान सूक्ष्म दार्शनिक अर्थ अप्रस्तुत । किन्तु फिर भी उसे छापा-रणित रूपक-काव्य या अन्वयोक्ति-काव्य ही कहा जाता है । महादेवी वर्मा ऐसी रचनाओं को 'रूपक-काव्य' नाम से ही पुकारती हैं ।^२ इसलिए हमारे विचार से प्रस्तुत-अप्रस्तुत का विवाद न उठाकर अन्य अर्थ की प्रतीति-मात्र में अन्वयोक्ति-पद्धति को स्वीकार कर लेना चाहिए । साकेतिक कथाओं के अतिरिक्त धाजकल प्रतीकात्मक भाषा में लिखी जाने वाली भावार्थक गीतिकाएँ भी अन्वयोक्ति-पद्धति में अन्तर्भूत होती हैं, क्योंकि वे प्रबन्धगत हैं । 'काव्य प्रदीप' के अनुसार प्रबन्ध जैसे ग्रन्थ रूप में गृहीत होता है, वैसे ही वाक्य-संदर्भ रूप में भी ।^३ राम-बहिन मिश्र को भी प्रबन्ध के ये दोनों रूप अभिप्रेत हैं ।^४ अतएव रहस्यवादी एवं छायावादी पुणों की सूक्ष्म एवं मृदुल अनुभूतियों की मकेतारमक कविताओं अयोगवा-लिकाओं में भी अन्वयोक्ति-पद्धति ही काम करती रही है ।

अन्वयोक्ति-मुक्ताक की तरह अन्वयोक्ति-पद्धति भी सुतरां वेदमूलक है । वेदों के सम्बन्ध में हम पीछे कह आए हैं कि उनमें काव्य के सभी लक्ष

अन्वयोक्ति-पद्धति

वेदमूलक

मौजूद हैं । जहाँ समूचा विश्व स्वयं गरमागमा की एक मनोरम मूर्ति कविता है, वहाँ वेद उगीचा भग्न भावार्थक रूप है । इसीलिए यदि 'यजुर्वेद' ने उसे 'कविर्मनीषी परिभूः स्वयभूः'^५ कहा है, तो 'ऋग्वेद'

ने 'कविं कवीनामुपमयवस्तमम्'^६ बहकर प्रनिदतम महाकलाकार के रूप में विभित किया है । फलतः वेदों में साक्षात्कृता, व्यञ्जिता और उरमा-रूपक

१. 'जायसी प्रभावती', पृष्ठ २०१, सं० २००८ ।

२. प्रबन्धार्थः च संप्रदितनानावाक्यतमुदात्तः । स च संवक्षस्तदवातरप्रकरण-रूपश्चेति । ४।१८ ।

३. 'काव्यालोक', पृ० २८३ ।

४. ४०।८ तथा ईशावास्योपनिषद्, मंत्र ८ ।

५. २।२१।१

आदि भ्रलंकरण-सामग्री, सभी काव्यापेक्षित तत्त्वों का होना स्वाभाविक ही है। पूर्वमीमांसाकार महर्षि जैमिनि ने वेद-मन्त्रों का ग्रहण करते हुए कितने ही सूत्रों द्वारा वेदों में गुणवाद अथवा साक्षणिकता स्वीकार कर रखी है।^१ इन्हीं वैदिक काव्य-तत्त्वों ने निस्सन्देह वाद के लौकिक साहित्य को अनु-प्राणित किया है। जहाँ तक छायावाद के माधुर्य-भरे भावात्मक प्रकृति-रूपों और छाया-चित्रों एवं रहस्यवाद के समस्त जगत् के पीछे एक रहस्यमय तत्त्व की दिव्य अनुभूति का प्रश्न है, इसके विषय में कुछ समालोचकों का विचार है कि यह हिन्दी-साहित्य में एक आयात वस्तु है। वे यूरोप के उन्नीसवीं शताब्दी के रोमाञ्चक पुनर्जागरण (रोमैटिक रिवाइवल) में इसका बीज देखते हैं। वास्तव में यह उनका भ्रान्ति है। इसमें सन्देह नहीं कि पश्चिमी रोमानी प्रवृत्तियों का हिन्दी-साहित्य के इस क्षेत्र पर पर्याप्त प्रभाव पड़ा है, किन्तु बीज रूप में हिन्दी-साहित्य अपने अन्वय भ्रमों की तरह इस विषय में भी प्राचीन संस्कृत-साहित्य का ही उपजावी है, विदेशियों का नहीं। कौन नहीं जानता कि भारत चिरकाल से धर्मप्राण देग बना चला आ रहा है। वह उपनिषदों और दर्शनों का घर है। पहले-पहल उसी की मूढ़म दृष्टि ने तो समस्त जगत् में व्याप्त एक विराट् सत्ता—आत्मा—की खोज की थी। 'सर्वं खल्विदं ब्रह्म, मेह नानास्ति किंचन' का आदि-नारा यही उठा था। वास्तव में अधिकांश वेद हमारे तत्त्व-चिन्तनों तथा आध्यात्मिक अनुभूतियों एवं अनुशीलनों की ही अभिव्यक्ति हैं। अपने ग्राम-ग्राम वृक्ष-सत्ता, पर्ण-पुष्प, नदी-वर्षा, सूर्य-चन्द्र, रात्रि-उषा, पशु-पक्षी और अन्य सभी प्रकृति-उपकरणों में 'आत्मवत् सर्वभूतेषु' का मानदण्ड लेकर चेतनता मापने हुए वैदिक ऋषियों की आनन्दोल्लास के साथ जिस सर्वात्मवाद (Pantheism) की मूढ़म अनुभूतियाँ हुमा करती थीं, वे ही अधिकतर वेद-गीतों में भुव्यरित हैं। हिन्दी के छायावाद और रहस्यवाद का मूल मन्त्र भी तो सर्वात्मवाद ही है। इसलिए महादेवों के शब्दों में "हमारे यहाँ तत्त्व-चिन्तन का बहुत विनाश हो जाने के कारण जीवन-रहस्यों की स्पष्ट करने के लिए एक संवेत्तात्मक शैली बहुत पहले बन चुकी थी। अल्प-दर्शन से लेकर रूपात्मक काव्य-जला तक सबने एक ऐसी शैली का प्रयोग किया है, जो परिचित के माध्यम से अनपरिचित और स्थूल के माध्यम से सूक्ष्म तक पहुँचा सके।"^२ यही संवेत्तात्मक शैली 'अन्वयोक्ति-पद्धति' कहलाती है, जो एक शुद्ध भारतीय वस्तु

१. "गुणवादस्तु", १।२।१०, "अर्थवादो वा", १।२।४०, "गुणादप्रतिषेधः", १।२। ४८, "अभिधानेऽर्थवादः", १।४।४७।

२. 'महादेवों का विवेचनात्मक गद्य', पृ० ६२।

है, आयात नहीं।

वेदों में हम देखते हैं कि आदि-शक्तियों ने प्रकृति के उपकरणों—अग्नि वायु, उपा, आदि—में चेतनता का आरोप करके उनसे उसी प्रकार आत्मीयता की अभिव्यक्ति कर रखी है जैसे आजकल के छाया-वादों में अन्योक्ति-वादी किया करते हैं। 'ऋग्वेद' तो आद्य-सूक्त के आद्य-मन्त्र 'अग्निमीळे पुरोहितम्' इत्यादि में ही अग्नि के चेतनीकरण से आरम्भ होता है और अपने अन्तिम सूक्त के 'संसमिद्युवसे वृषधमने' इत्यादि मन्त्र में अग्नि के चेतनीकरण से ही समाप्त भी होता है। वास्तव में वेद का अधिदेव-सिद्धान्त ही नहीं, बल्कि हिन्दू संस्कृति का सारा उपासना-सिद्धान्त भी प्रतीकवाद पर ही आधारित है। मोहेंजो-दड़ो के उत्खनन एवं पुराणवेक्षण ने तो प्रागैतिहासिक काल में भी प्रतीकोपासना का होना सिद्ध कर दिया है। उस समय भी अग्नि आदि प्रकृति-उपकरणों के चेतनीकरण के प्रमाण प्राप्त हो गए हैं, जो बाद की वैदिक काल में भी यथावत् आये हुए हैं। हम मानते हैं कि वेद के प्रकृति-रूपको में आजकल की छायावाद एवं रहस्यवाद जैसी शारमक अनुभूति, शारमक सवेदन एवं मधुर-कल्पना अथवा वायवीयता (Etherealness) नहीं है, प्रत्युत इनके स्थान में विस्मय-मिश्रित उदात्त भावना एवं चिन्तन की गहराई है। किन्तु जहाँ तक प्रतीक-पद्धति का सम्बन्ध है, उसमें कोई अन्तर नहीं। वह तो दोनों जगह एक-जैसी ही है। तुलना के लिए यदि हम 'ऋग्वेद' के प्रथम मण्डल के ११३ वें और १२४ वें उपा-सूक्तों को लेकर देखें तो स्पष्ट हो जायगा कि वहाँ उपा के मानवीकरण का वैसा ही जीवन्त चित्रण है जैसा कि छायावाद में होता है। उदाहरण के लिए वहाँ का एक मन्त्र देखिए :

एवा दिवो बुहिता प्रत्यदशि

ज्योतिर्वसना समना पुरस्तात् ।

ऋतस्य पन्थामन्वेति साधु,

प्रमानतोय न निशो मिनाति ॥^१

इसकी निम्न उपा-चित्रों से कितनी समानता है :

१. हिन्दी-रूपान्तर :

यह देवलोक की बुहिता बोली,

फूनी मन में पहने ज्योति-वसन ।

सोल कपाट दिगों का पुरब से,

करती परिचित-सा प्रियमार्ग गमन ।

‘आलोक-रश्मि से उपा-अंचल में बुने आन्दोलन अमन्द ।’

× × ×

घूँघट सोल उपा ने आँका और फिर,

अरण्य अपांगों से देखा कुछ हंस पड़ी ।

लगी टहलने प्राची के प्रांगण में तभी । (प्रसाद)

रहस्यवाद में प्रथम भूमिका जिज्ञासा की मानी जाती है ।^१ महादेवी के बचनानुसार ‘अयबंवेद’ का कवि प्रकृति और जीवन की गतिशीलता को विविध प्रश्नों का रूप देता है :

कथं वातं नैवयन्ति कथं न रमते मनः ।

किमापः सत्यं प्रेप्सन्तीनैवयन्ति कदाचन ॥^२

ऐसी जिज्ञासा ने हमारे हिन्दी-काव्य को भी एक रहस्यमय सौन्दर्य दिया है :

किसके अन्तःकरण अजिर में,

अखिल व्योम का लेकर मोती ।

प्राँस का बादल बन जाता,

फिर तुपार की बरपा होती । (प्रसाद)

अलि ! किस स्वप्नों की भाषा में,

ईषित करते तब के पात ?

वहाँ रात की क्षिपती प्रतिदिन,

वह तारक-स्वप्नों की रात ? (पन्त)

स्वयं महादेवी का भी तो यही गीत-स्वर है :

प्रथम छूकर किरणों की छाँह

धुस्कराती कलियाँ क्यों प्रात ?

समीरण का छूकर चत छोर

सौटते क्यों हँस-हँसकर पात ?

१. ‘महादेवी का विवेचनात्मक गद्य’, पृ० ८३ ।

२. हिन्दी-रूपान्तर :

यह समीर क्यों नहीं टहरती ?

क्यों नहीं मन एक जगह रमता ?

सत्य कौन-सा पाने को यह

बन है अविरत जाता बहता ?

स्पष्ट है कि प्रतीक-पद्धति पर चलने वाले छायावाद और रहस्यवाद की दोनों धाराओं का उदय बहुत पहले हमारे यहाँ हो गया था और वे मुतरा वेद-मूलक ही हैं।

भव रही बात एक कथानक पर दूसरे कथानक के आरोप की। वह तो वेदों में प्रचुर मात्रा में मिलती है। निरुत्तरवार यास्क मुनि ने अपने ग्रन्थ में वैदिक मन्त्रों तथा ब्राह्मणों का भाष्य करते हुए वेदों में रूपक-काव्य रचान-रचान में 'दत्तधियज्ञम्' 'दत्तधिदैवतम्' यों एक के तत्त्व अर्थ लिखकर बाद को 'अथाध्यात्मम्' 'अथाधिदैवतम्' लिखते हुए दूसरे अर्थ को भी स्पष्ट कर रखा है।

वेद-भाष्यकार सायणाचार्य यद्यपि अधिकतर यज्ञ-परक और देवता-परक ही रहे तथापि कहीं-कहीं उन्होंने भी 'अध्यात्मपक्षे' लिखकर वेदों में प्रस्तुत या अप्रस्तुत अर्थ से भिन्न अर्थ को भी स्वीकार किया है। वर्तमान युग में अपनी योगिक अनुभूतियों के आधार पर वेदार्थ को एक नया आयोक्त देने वाले योगिराज परबिन्द घोष तो सारे ही वैदिक वाङ्मय को 'मन्व्या-भाषा' में लिखी हुई रहस्यात्मक रचनाएँ मानते हैं। उनके विचारानुसार इम (वेद) की भाषा को ऐसे शब्दों और अक्षरों में आवृत कर दिया गया था जो कि एक ही साथ विविध लोगों के लिए व्याख्यात्मक अर्थ तथा साधारण पूजाधर्मों के लिए एक स्थूल अर्थ प्रकट करती थी। वेद के प्रतीकवाद का आधार यह है कि मनुष्य का जीवन एक यज्ञ है, एक यात्रा है, एक युद्ध-योग है। ये रहस्यमय (वेद के) शब्द हैं, जिन्होंने कि सबभूत रहस्यार्थ तो अपने अन्दर रखा हुआ है, जो अर्थ पुरोहित, कर्मकाण्डी, वैशाकरगण, पण्डित, इतिहासज्ञ तथा शास्त्र-शास्त्री द्वारा उपेक्षित और अज्ञात रहा है। योगिराजजी ने वेद-यत्त दृष्ट, अग्नि, सोम आदि प्रतीकों के पीछे प्रतीयमान अन्तर्बन्ध के व्याख्यात्मक एवं मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों का अपने वेद-रहस्य (The Secret of the Vedas) में बड़े विस्तृत और विश्वसनीय ढंग से स्पष्टीकरण कर रखा है। वेद-व्याख्यानभूत ब्राह्मण-ग्रन्थों तथा पुराणों में हमें इन्हीं प्रतीयमान अर्थों की विस्तृत व्याख्याएँ मिलती हैं। उदाहरण के लिए हिन्दी में वर्तमान काव्य की सर्वश्रेष्ठ मानी जाने वाली कृति 'रामायनी' को ही लीजिए। प्रमाद ने इसके 'धाम्नि' में स्वयं अपने रूपक-काव्य का आधार 'ऋग्वेद' और 'गणप-ब्राह्मण' को माना है और उन-उन मन्त्रों और मन्त्रों को उद्धृत भी कर रखा है, जिनमें उन्होंने अपने वाक्य के लिए मूल प्रेरणा ली है। इस तरह मनु के व्याख्यान के आवरण में व्याख्यात्मक एवं

१. 'वेद-रहस्य', पृ० ११, १४, १५, अनुवाक, आचार्य अम्बरेडकर विद्यानगर।

मनोवैज्ञानिक समस्याओं के विश्लेषण की मूल भावना कवि को वेदों से प्राप्त हुई है। 'कामायनी' में वे दार्शनिक समस्याएँ ब्या हैं, इसका विस्तृत विवेचन हम आगे करेंगे। वैदिक ग्रन्थों में मनु-श्रद्धा-विषयक आख्यान के ठीक समानान्तर यम-यमी एवं पुरूरवा-उर्वशी आदि के आख्यान भी मिलते हैं। इन कथानकों में परस्पर बड़ा साम्य है। मनु का पुत्र 'मानव' होता है, तो पुरूरवा का पुत्र 'वायु'। उर्वशी के निरूपण प्रसंग में निष्कतकार यास्क ने वायु का "वायोः अवनस्य (गमनशीलस्य) मनु-वस्य"^१ अर्थ करके पुरूरवा-उर्वशी से होने वाली मनुष्य-सृष्टि की ओर संकेत किया है। यम-यमी का इतिहास भी मनु-श्रद्धा के इतिहास से बहुत मिलता-जुलता है। इनमें भी 'कामायनी' के कथानक की तरह दार्शनिक एवं वैज्ञानिक रहस्य भरे पड़े हैं, जो कि प्रतीक-पद्धति से प्रतिपादित हैं। वैदिक साहित्य में बिखरे पड़े यम-यमी और पुरूरवा-उर्वशी आदि में सम्बद्ध ऐतिहासिक सूत्रों को बटोरकर इनमें भी प्रसाद की तरह किसी भी मुनिपुण कलाकार को अच्छे रूप-वाक्यों की प्रचुर निर्माण-सामग्री उपलब्ध हो सकती है।

उपर्युक्त आख्यानो के अतिरिक्त अथ इन्द्र और वृत्र के प्रसिद्ध आख्यान को भी लीजिए, जो कि न केवल वैदिक साहित्य वरन् सम्पूर्ण संस्कृत-वाङ्मय पर छाया हुआ है। 'ऋग्वेद' में इन्द्र-वृत्र के संघर्ष पर इन्द्र-वृत्र उपाख्यान में मूलतः-के-मूलतः भरे पड़े हैं। पुराणों में भी इसका विज्ञान-रहस्य विस्तृत वर्णन आता है। ऐतिहासिक दृष्टि से वृत्र एक भ्रमुर था, जो स्वप्न का पुत्र था। किन्तु नैरवती की तरफ से यास्क ने वृत्र को मेघ का प्रतीक और इन्द्र को वायु का प्रतीक माना है। वायु और मेघ के संघर्ष में जल और बिजली के संयोग से चमक तथा गर्जन-तर्जन के साथ होने वाली वृष्टि की विज्ञान-प्रक्रिया मानी है।^२ इनके विचारानुसार मुद्ग के रूप में वर्णन तो औपमिक—प्रतीकात्मक—ही है। इस तरह श्री रामगोविन्द त्रिवेदी के शब्दों में 'इन्द्र-वृत्र-मुद्ग एक अग्रमुत-प्रशमा (अन्वयोक्ति) है, जिसका प्रस्तुत प्रतिपाद्य भौतिक-विज्ञान है।'^३ सायणाचार्य वृत्र से कही भ्रमुर अर्थ और वहीं मेघ अर्थ लेकर इस सम्बन्ध में कुछ भी निश्चया-

१. 'निरवत', १०।४।४१ एवं ११।४।४६।

२. तत् को वृत्रः ? मेघ इति नैरवताः । त्वाष्ट्रीभ्रमुर इत्यतिहासिकाः । अथां च अयोतिषां च मिथोभावकर्मणा व्यर्थकर्म जायते ।

तत्रोपभाषेन मुद्गवर्णा भवन्ति । निरवत २, ५, १६ ।

३. 'हिन्दी ऋग्वेद', भूमिका पृ० २६ ।

(Epic) वाल्मीकि-रचित रामायण है। रामायण के वर्तमान रूप में लिपिबद्ध होने से कई वर्ष पूर्व राम की अतीविक धीरता की वाल्मीकि-रामायण में बहानी जनसाधारण के मुख-मुख में बसी एवं सतपा इतिहास और काव्य-सत्त्व गई जाती हुई चिरकात् तक भारतीय गगन-मण्डल की मुखरित करती रही होगी।^१ राम का सर्वप्रथम उल्लेख हमें 'ऋग्वेद' में मिलता है।^२ तब से लेकर यज्ञो, पर्वो, एवं उत्सवों पर कुशीलवों द्वारा प्रणीत राम-कहानी में समय-समय पर काव्य-सत्त्व प्रवेश करते रहे, जो बाद की कुशल कलाकार वाल्मीकि के हाथों सुपरिष्कृत होकर स्वतन्त्र आदिनीतिक महाकाव्य के रूप में परिणत हुए। इस तरह रामायण को हम इतिहास होने हुए भी काव्य अथवा काव्य होने हुए भी इतिहास कह सकते हैं।

रामायण के ऐतिहासिक पक्ष को लेकर जब हम उसमें असुर-यानर आदि को तर्क-निकष पर धरते हैं, तो बुद्धि कुछ चकरा-सी जाती है, कि गुपीय और हनुमान आदि यानर-योनि होते हुए भी जिस यानर और असुर : तरह मानुषी पाग्न बोलते हैं। वाल्मीकि ने हनुमान के प्रतीकारम्भ ? सम्बन्ध में राम से उसकी पहली भेंट में ही लक्ष्मण के प्रति यह कहलवाया कि 'इसने व्याकरण-शास्त्र

रूप पढ़ रखा है, इसीलिए तो बहुत कहते हुए भी इसने कुछ भी असुद्ध नहीं कहा।'^३ यानर तो आज भी विद्यमान हैं। क्या वे कभी व्याकरण-सम्मत मनुष्य-पाग्न बोल सकते हैं ? लगभग ऐसा ही प्रश्न असुरों के विषय में भी उठता है कि क्या वे मानुषी धारणी बोलते थे ? क्या वे मनुष्यों को रत्ता जाया करते थे ? क्या वे त्रिशिरा अथवा दनमुख भी होते थे ? मनुष्योत्तर योनि का मनुष्यो की धारणी बोलना तर्क से गवंधा अनुपपाद्य है। इस दृष्टि से मनुष्यो में ही असुरों और यानरों की कल्पना की जा सकती है और यह काव्य का असंस्तुत-विधान बनेगा। अब भी तो हम किसी हिंस-स्वभाव एवं क्रुत्सित-जयी मनुष्य को घात-वारिक भाषा में असुर^४ एवं कन्दराओं में रहने वाले को यानर कहा ही करते

१. पं० चन्द्रशेखर वाडेय, 'संस्कृत साहित्य की दृष्टि', पृष्ठ ८, १९ तं० १२५४।

२. 'ऋग्वेद', १०।६३।१४।

३. भुनं व्याकरणं कृत्स्नमनेन बहुधा धृतम्।

बहु व्याहरतान्नेन न किञ्चिदपदाव्यतम् ॥ किल्किपाशाङ्क, ४३।

४. निरुक्तकार ने 'असुराः असुरताः', 'जो अक्षे कापों से विरत यह असुर' कहा है। कुछ लोग असुरों से ऐसीरिप्यन्त, ऐसीरिप्या के रहने वालों, को लेते हैं।

है। टेंगोर के कथनानुसार आर्यों के भारत पर अधिकार करने के पूर्व जिन द्राविड़-जातीय लोगों ने यहाँ के आदिम निवासियों (वानरो) को जीतकर इस देश में प्रवेश किया था, वे आर्यों द्वारा सुगमता से पराजित नहीं हुए थे।^१ वे अमुर कहलाने थे और भारत-मही पर पहले उन्हींका प्रभुत्व हुआ था।^२ दड-कारण्य इनका गड था। आर्यों के यज्ञों में ये विघ्न डाला करते थे। यहाँ तक कि यज्ञभूमियों पर खून भी बिखेर देते थे।^३ ये लोग नाग जाति वालों की तरह नरमुण्ड के भूखे (Head-hunters) होने थे और अपने प्रतिपक्षियों की खोपड़ियों को सिर पर बाँधकर घूमा करते थे। ये आदिमियों को खा भी जाया करते थे। आर्यों की सुन्दरियों का अपहरण करके उन्हें अपनी पत्नी बना लेते थे, जिसे मनु ने राक्षस-विवाह कहा है।^४ ये 'शिशु-देव—सिंहोपासक—' थे।^५ वेदों में इनका बहुधा उल्लेख है। इन अमुरों द्वारा अप-हरण के भय से आर्यों ने बन्वाओं की हत्या का प्रचार तक चल पड़ा था।^६ इन नर-अमुरों ने आर्यों के उपनिवेदों को सर्वथा नष्ट कर रखा था, जिन्हें वे जगलों की काट-काटकर बसाया करते थे। धूल, शक्ति, गदा, परिष, भिन्दि-पाल, धनुष-बाण, आदि इनके आयुध होने थे। उस समय यह एक समस्या बन गई थी कि अमुरों के इन उपद्रवों को कौन मिटाएगा। विद्वामित्र ने राम को इस कार्य के योग्य समझा। उपर आर्य-सम्पत्ता के प्रवल सस्थापक राजा जनक (जो भारत में सीता—कृषि—का विस्तार कर रहे थे और इसी कारण जिन्होंने अपनी बन्वा का नाम भी सीता ही रखा था) अपनी बन्वा के लिए एक ऐसे ही वीर की अन्वेषणा में थे, जिसे विद्वामित्र ने राम के रूप में उन्हें सा दिया। राम ने वानरों में सहायता ली। वानर वास्तव में भारत के अनाथ आदिम-निवासी मानव थे, जो महावनों में वृक्षों पर तथा कन्दराओं में रहा करते थे। पत्थर, टीने और वृक्ष ही उनके शस्त्रास्त्र थे। दक्षिण-पथ में उन नर-वानरों का विस्तृत राज्य था। इनका अपने शत्रु अमुरों से स्वाभाविक द्वेष था।

१. 'साहित्य', पृ० ११०।

२. अमुराणां वा द्वयं पृथिवीं अथ आसीत्। तं० ब्रा०, ३, २, ८, ६।

३. युते तु बहुशश्चोर्णं समाप्या राक्षसाविभी।

तौ मांसदधिरोधेन वेदिं तामभ्यवर्षताम्।

'वाल्मीकि रामायण', अलकाण्ड, १६। ५, ६।

४. 'मनु०', ३। ३।

५. 'ऋग्वेद', ७। २१। ५, १०। ८। ३।

६. तस्मान् स्त्रियं जानी परास्वन्ति न पुमांसम्। 'काटक', २७। ८।

ये प्रभु-भक्त हुआ करते थे। इनको अपने साथ मिलाकर राम ने असुरों का ध्वंस करके भारत में धर्म-सम्पत्ता की आधार-शिला स्थापित की।

हम कह आये हैं कि रामायण में राम-पत्नी का 'सीता' नाम साभिप्राय है।^१ 'अमरकोश' में सीता का अर्थ लांगल-पद्धति—हल चलाने से जमीन पर पड़ी हुई रेखा—कहा गया है। यह पृथिवी से ही सीता के पीछे संकेत उठती है और पीछे पृथिवी में ही समा जाती है। राम-पत्नी सीता का भी जनक की औरस कन्या न होकर

पृथिवी से ही उत्पन्न होना और अन्त में पृथिवी में ही विलीन होना विशेष महत्व रखता है। शुक्ल यजुर्वेद में सीता—लांगल पद्धति—को कहा गया है कि 'वह जल से सिक्त एवं विश्व-देवी और मरुतो से अनुमत होकर अन्न तथा दूध द्वारा हमारे अनुकूल बने।'^२ ऋग्वेद के दो मन्त्रों (४।५७।६।७) में सीता का कृषि की अधिष्ठात्री देवी के रूप में उल्लेख आता है। गृह्य-सूत्रों में सीता अन्न-वृद्धि करने वाली इन्द्र-पत्नी के रूप में उल्लिखित है।^३ इस तरह शब्द-शक्ति से जनक और सीता के आख्यानों में हल द्वारा दक्षिण के महावनों की कृषि-क्षेत्रों एवं उपनिवेशों में परिणत करते हुए प्राचीन आर्यों के उत्तरोत्तर बढ़ते जाने के वृत्त की ओर भी संकेत हो जाता है। राम के जीवन का अहत्या-बाध भी इसी अर्थ को अभिव्यक्त करता है यद्यपि चातुर्मासिक ने इसका उल्लेख नहीं किया है। अमरकोश के अनुसार 'हत्या' और 'सीत्या' जुती हुई भूमि होती है।^४ अन्नजुती—बंजर भूमि—को हम 'अहत्या' और 'असीत्या' कहेंगे। राम के पाद-स्पर्श द्वारा पर्यटन बनी अहत्या के उद्धार की घटना के पीछे पथरीली बंजर-भूमि को लहलहाते कृषि-क्षेत्रों में बदलने के अर्थ की भी अभिव्यंजना हो जाती है। इसे हम संकेत-पद्धति कहेंगे। पादचाल्य विद्वानों में से सासेन और वैबर ने रामायण को रूपक-वाच्य ही माना है।^५ इसके अतिरिक्त राम-रावण-युद्ध देव-दानव-संघर्ष का अन्यतम कांड मानकर उसके पीछे आध्यात्मिक रहस्य अर्थात् असत् पर तत् की विजय की अभिव्यक्ति तो साधारणतः अनुगत ही है। अन्त में

१. 'सीता लांगल-पद्धतिः'। १६।१४।

२. पृतेन सीता मधुना समग्र्यता विश्वं देवैरनुमता मरुद्भिः।

ऊर्जस्वती पयसा पिबमानास्मान् सीते पयसाभ्यावपृतस्य। अ० २२।७०।

३. इन्द्रपत्नीमुपहृषे सीताम्। सा मे अन्नपायिनी भूयात् कर्मणि कर्मणि स्वा।

—पारस्कर गृह्य० २।६।६।

४. १६।८।

५. A History of Sanskrit Literature, Macdonell, p. 311.

‘स्वर्ण चिरण’ के अन्तर्गत अपनी ‘अशोक-वन’ नामक भाँतात्मक रचना में राम-जीवन के पीछे छिपे हुए इस आध्यात्मिक अर्थ का बड़े अच्छे ढंग से स्पष्टीकरण किया है।^१ उन्होंने सीता को विद्व-चेतना और राम को सत्य का प्रतीक माना है। विद्व-चेतना और सत्य के परस्पर पाणिग्रहण—समन्वय—में ही जगत् का कल्याण स्थित है :

ज्यों ज्यों हुई चेतना जागृत
प्रभु भी जग में हुए अवतरित,
अन्तर्भन में परिणत होकर
हुआ प्रतिष्ठित सत्य चिरन्तन !

रावण माया—जड़ भौतिकवाद या भोगवाद—का प्रतीक है .

गत जीवन ममता ही घर तन
जन-भन में थी माया रावण ।

सीता के रूप में भोगवाद जब सत्य के पास से चेतना का हरण कर लेता है, तो चेतना और सत्य दोनों बराह उठते हैं। लंका-दहन-रूप में भौतिकवाद का पाप-यंत्र ‘पावक-बाहन’ भस्म कर देता है और बाद को भौतिकवाद ‘रावण’ के निष्प्राण किये जाने पर विद्व-चेतना और सत्य का पुनर्मिलन हो जाता है और सर्वत्र सुख-शान्ति छा जाती है। हिन्दी के प्रसिद्ध मुस्लिम कवि ‘मीर’ ने भी अपनी ‘दशहरा’ कविता में राम-चरित के इन सभी प्रतीकों का अच्छी तरह स्पष्टीकरण कर रखा है।

हमारा दूसरा ऐतिहासिक पुराण-काव्य (Epic) महाभारत है। इसमें भी यत्र-तत्र ऐसे प्रतीक भरे पड़े हैं, जिनसे ऐतिहासिक तथ्यों के साथ पुनः मिला दूसरा अर्थ भी निकल जाता है। इस महाकाव्य महाभारत और उसके चरित्रों—कृष्ण, युधिष्ठिर, भीम, अर्जुन, धृतराष्ट्र, संकेत दुर्योधन, दुःशानन आदि के नाम ही स्पष्टतः श्लेषाभिन्न एवं साभिप्राय हैं जैसा कि रूपक-काव्यों में हम्रा ही करता है। स्वयं भगवद्गीता, जो महाभारत का ही एक भाग है, उपनिषद् कही जाती है। उपनिषद् रहस्य को कहते हैं और गीता का रहस्य यह है कि वह प्रस्तुत कौरव-पांडवों के ऐतिहासिक कृतान्त की पृष्ठ-भित्ति पर मानव-जीवन की आध्यात्मिक समस्या और उसके हल की ओर भी संकेत कर देती है। इसलिए महाभारत एक वृहद् अन्वयोक्ति है। ऐतिहासिक कुरक्षेत्र की भूमि पर हम्रा कौरव-पांडवों का युद्ध शान्त्य में मानव-जीवन में नित्यप्रति होने वाले संघर्ष—अन्तर्द्वन्द्व—

का प्रतिरूप है। महात्मा गांधी के शब्दों में "कुरदोश का युद्ध तो निमित्त मात्र है। सच्चा कुरदोश हमारा शरीर है। यही कुरदोश है और धर्मदोश भी। यदि इसे हम ईश्वर का निवास-स्थान समझें और बनायें तो यह धर्म-दोश है। इस दोश में कुछ-न-कुछ सड़ाई तो नित्य चलती ही रहती है और ऐसी अधिकांश सड़ाइयाँ 'मेरा' 'तेरा' की लेकर होती हैं, इसीलिए आगे चलकर भगवान् भर्जुन ने कहेंगे कि राग-द्वेष सारे धर्म की जड़ है। जिसे 'अपना' माना जाता है, उससे राग पैदा हुआ, जिसे 'पराया' जाना, उसमें द्वेष—वैर-भाव—आ गया। इसलिए 'मेरे' 'तेरे' का भेद भूलना चाहिए या यों कहिए कि राग-द्वेष को तजना चाहिए। गीता और सभी धर्मग्रन्थ पुकार-पुकार मही कहते हैं।^१ महा-भारत के प्रतीयमान आध्यात्मिक युद्ध के पात्र दुर्योधन, दुःशासन आदि कौरव मानव-जीवन की आसुरी वृत्तियों के और युधिष्ठिर, भर्जुन आदि पाण्डव देवी वृत्तियों के प्रतीक हैं। डॉ० फनहसिह के कथनानुसार भीष्म का दारुणत्याग-राजन, कर्ण-वध या जयद्रथ-वध आदि घटनाएँ तथा अन्त में हिमालय के लिए महा-प्रस्थान आदि ऐसी बातें हैं, जो किन्हीं आध्यात्मिक तथ्यों की प्रतीक होती हैं, जिनसे सै कइयों का आधार तो स्पष्टतः 'कृष्ण-वेद' है।^२ कृष्ण तो स्वयं अन्तर्मायी भगवान् परब्रह्म हैं, जिनका साक्षात्कार हो जाने पर जीवार्मा का मोह नष्ट हो जाता है।^३

गीता में प्रथम अध्याय का नाम भर्जुन विपाद-योग है। इसमें भर्जुन की विपाद—वेदना—होती है और उसकी यह वेदना तत्त्व-जिज्ञासा की वेदना है, जो कि रहस्यवादी कवि लोगो में हुआ करती है, यद्यपि रहस्यवादियों के जैसे भावना-लोक के गरम साइल के स्थान में यहाँ ज्ञान-लोक का पुष्प मन्दारमल है। इसके आगे ज्ञान के लिए इन्द्रियों की बन्ध में करने की बात आती है, क्योंकि प्रत्येक जिज्ञासु की राग-द्वेष, काम-क्रोध जीवनकर स्थिर-बुद्धि बनने की निरान्त आवश्यकता होती है। मुग्न-दुःख, माना-मान, हानि-लाभ आदि इन्द्रो से अनीत होकर ममदर्शी की अवस्था आती है। फिर तो क्या जल, क्या यत्न और क्या नभ, सर्वत्र एक विशाल सत्ता की अनुभूति होती है और विश्व-रूप-दर्शन हो जाने पर भर्जुन की वही असीमिक आनन्द होने लगता है, जो कामायनी के मनु की कलाश-निगर पर पहुँचकर हुआ था। इस तरह गीता में अध्यात्मवाद

१. 'गीता-माता', पृष्ठ ६।

२. 'कामायनी-सौन्दर्य', पृष्ठ ५६, प्रथम सं०।

३. कृषिभूषाचक्रः शब्दः नन्दनं निर्वृत्तिवाचकः।

तयोरैक्यात् परब्रह्म कृष्ण इत्यभिधीयते ॥ (प्राज्ञात)

के इस मिश्रान्त का संकेत भी मिल जाता है।

कोरव-पाद्यों के ऐतिहासिक वृत्तान्त के अतिरिक्त महाभारत में सैकड़ों ग्राह्यान् भी आये हुए हैं। इनमें बहुत-से तो ऐसे हैं, जो केवल जन्तु-जगत् से सम्बन्ध रखते हैं। उनमें हम इयेन, कपोत, शृग, शृगाल, मत्स्य आदि जीव-जन्तुओं को मानवों-जैसा व्यवहार करते हुए पाते हैं। जन्तुओं का यह मानवीकरण ही बाद में संस्कृत और हिन्दी के जन्तु-कथा-साहित्य का आधार बना, जिसमें जन्तुओं के प्रतीकों से मानवों को नैतिक शिक्षा दी गई है। इन्हे अप्रेजी में फेरस या पैरेबल कहा करते हैं, जो प्रतीकात्मक होते हैं।

वेदों और रामायण-महाभारत के बाद हम पुराण-साहित्य को लेते हैं। वास्तव में वेद-प्रतिपादित बातों का ही पुराणों में उपवृत्त है,^१ अर्थात् वेदों में संकेत, नियम या सक्षण-रूप में भाई हुई बातों को पुराणों में अन्योक्ति-पुराणों ने लक्ष्य और दृष्टान्त-रूप में विस्तार करके पद्धति बतताया है। पुराणों के मुख्य प्रतिपाद्य विषय हैं सृष्टि, प्रलय, मन्वन्तर एवं ऐतिहासिक राज-वंशों के इतिवृत्त।^२ इनके वर्णनों में पुराणों ने यत्र-तत्र अन्योक्ति-पद्धति अपनाई है। इस पद्धति से अनभिज्ञ बहुत-से लोग पौराणिक बातों को असम्भव एवं कपोल-कल्पना-मान बतलाकर पुराण-साहित्य की अवहेलना करने की भूल कर बैठते हैं। वास्तव में वेदों की तरह पुराणों में भी बहुत-सी बातें प्रतीक-पद्धति से मिली हुई हैं। प्रतीकों का ज्ञान हुए बिना पुराणों का अर्थ स्पष्ट हो ही नहीं सकता। हिन्दी में द्विवेदी-युग की स्मृत जगत्-सम्बन्धी इतिवृत्तात्मक प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया में जब छायावाद ने जन्म लिया था, तब भी प्रारम्भ में लोगो ने छायावादी कवियों के प्रतीकों को न समझकर उसका बड़ा भारी विरोध किया था। स्वयं द्विवेदीजी तथा शुक्लजी-जैसे महारथियो ने भी उसे 'कल्पना की कलाबाजी', 'कल्पना का कलापूर्ण मनोरञ्जक नृत्य' इत्यादि कहकर छायावाद की घोरालेदर की थी। किन्तु बाद में प्रतीक-ज्ञान हो जाने पर सभी को मानना पड़ा कि यह अन्तर्जगत् को अभिव्यक्त करने की एक पद्धति—व्यक्तित्व-प्रधान काव्य-शैली—है। फिर तो काव्य में छायावाद का महत्त्व इतना बढ़ा कि वह कुछ समय के लिए हिन्दी-साहित्य में छा-सा गया और आंशिक रूप में अभी १. इतिहास-पुराणान्यां वैवाचमुपवृंहयेत्।

विभोत्पलधुताद् वेदो मामयं प्रहरिष्यति ॥ (पद्म पुराण, २।५२)

२. सर्गश्च प्रतिसर्गश्च वंशो मन्वन्तराणि च।

यं नानुवर्तितं चेति पुराणं पंचलक्षणम् ॥ (वायु पुराण, १।२०१)

हि० अ०—१२

तक चला ही आ रहा है। यही बात पुराणों के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। उनमें प्रत्यक्ष-ग्राह्य लौकिक विषयों के अतिरिक्त स्थूल जगत् से परे सूक्ष्म एवं रहस्यात्मक और वैज्ञानिक बातें भी आई हुई हैं, जिनके वर्णन में उनकी अपनी विशिष्ट शैली है। उनका अप्रस्तुत-विधान किसी प्रस्तुत तक पहुँचने का केवल साधन-मात्र है। उसे साध्य समझना हमारी भूल है।

सृष्टि-उत्पत्ति पुराणों का अन्यतम विषय है। इस सम्बन्ध में सभी पुराणों में यह समान उल्लेख है कि विष्णु की नाभि से पहले पद्म उत्पन्न हुआ, जिसके कारण वे 'पद्मनाभ' कहलाते हैं। पद्म में से सृष्टि की प्रतीकात्मक फिर चतुर्मुख ब्रह्मा प्रादुर्भूत हुए, जो बाद में समूचे उत्पत्ति चराचरात्मक जगत् की सृष्टि करते हैं। ऊपर से ऊट-पटाँग दीखने पर भी यह सारा वर्णन प्रतीकात्मक है।

वेदों में सूर्य को विष्णु कहा गया है। क्योंकि वह 'व्यश्नुते जगत्', अपने किरण-जाल से विश्व को अच्युती तरह व्याप्त कर लेता है, इसीलिए भगवान् ऋष्य ने गीता में अपने को 'आदित्यानामहं विष्णुः' कहा है। 'विष्णु-पुराण' में भी विष्णु को द्वादशादित्यों में गिना गया है। नाभि का सन्नायं जहाँ भग-विशेष है, वहाँ उसके साम्य से संस्कृत में उसका 'केन्द्र' अर्थ भी हो जाता है। सूर्य की नाभि—केन्द्र—से पद्म के निकलने का अर्थ है पृथिवी का पैदा होना। 'पद्म पुराण' के सृष्टि-प्रकरण में पृथिवी को ही पद्म कहा गया है और वह इसलिए कि पृथिवी भी पद्म की तरह गोलाकार है। आज विज्ञान-शास्त्री मान गए हैं कि सूर्य-मंडल से ही पृथक् होकर तेज का एक टुकड़ा कास-क्रम से ठंडा होकर पृथिवी बना। पृथिवी-रूपी कमल से उत्पन्न हुए चतुर्मुख ब्रह्मा का अर्थ है 'पृथिवी की चारों दिशाओं में फैला हुआ प्राण-तत्त्व', जिससे स्थावर-जगमात्मक सृष्टि बनी है। पुराणों के अनुसार पहले प्राण-तत्त्व से स्थावर—वृक्षलतादि—बने, जिसे बाद को विकासवादी डार्विन ने भी स्वीकार किया है। स्थावर सृष्टि के विकास-क्रम में निहित जगत् सृष्टि की अन्यतम बड़ी के रूप में जिस तरह पुराणोद्दिष्ट मानव-सृष्टि हुई है, उसका वर्णन हम आजकल 'कामायनी' में पाते हैं जो कि एक बृहद् अन्व्योक्ति-काव्य है।

सृष्टि के अतिरिक्त पुराणों का वन और वनानुचरित भी बड़ी बड़ी सङ्केतात्मक है। इन्द्र-वृत्र-मुद्ध द्वारा वेदों में जिस वृष्टि-विज्ञान के संकेत का

१. "विष्णुविशते व्यश्नुतेया", निरुक्त १२।२।१८ (यास्क)।

२. तच्च पद्मं पुराभूतं पृथिवीरूपमुत्तमम् ।

यन् पद्मं सा रसा देवी पृथिवी परिचरयते ॥ (सृष्टि-मण्ड, अध्या० ४)।

उल्लेख हम पीछे कर आए हैं, उसका भी पुराणों में त्रिपुरासुर-वध का विस्तृत वर्णन है। देवासुर-संग्राम के पीछे साधारणतः विद्यमान जिस आध्यात्मिक संकेत के सम्बन्ध में हम बह आये हैं, उसका भी पुराणों में सूत्र उपबृंहण

है। इस प्रसंग को और अधिक स्पष्ट एवं हृदयंगम बनाने के लिए हम पुराणोक्त शिव द्वारा त्रिपुरासुर के वध को लेते हैं। त्रिपुर एक मय जाति का असुर था। इसे त्रिपुर इसलिए कहते हैं कि उसके लोहे, चांदी और सोने के तीन पुर थे, जिनमें वह बसेच्छ एक ही समय रहा करता था। इसे मारना बड़ा कठिन काम था। इसके पुर भी अनेक थे। अन्ततोगत्वा शिव ने देवताओं को तो रथ बनाया और सूर्य-चन्द्र को उसमें पहियों के रूप में लगाया। तब उस पर चढ़कर नागराज वासुकि को धनुष और विष्णु को बाण बनाते हुए जब कसकर त्रिपुरासुर पर प्रहार किया, तब जाकर वहाँ यह दुष्ट राक्षसराज मारा जा सका। यह सारा कथानक 'कामायनी' की तरह मनोविज्ञान पर आधारित सर्वथा सकेतात्मक है और रूपक-काव्य का विषय बन सकता है। इस ग्रन्थोक्ति में त्रिपुरासुर से अभिप्रेत यहाँ मानव का 'ग्रह' प्रस्तुत है। जीवन में यही एक बड़ा भारी राक्षस है, जो विविध भ्रष्टाचार मचाए रहता है। इसके तीन पुर—स्थान—हैं : स्थूल शरीर, सूक्ष्म शरीर और कारण-शरीर। आध्यात्मिक भाषा में शरीर को पुर ही कहा करते हैं, इसीलिए शरीर—पुर—में रहने वाला जीवात्मा पुरण कहलाता है।^१ ग्रहणार भी एक साथ तीनों ही शरीरों में रहता है। ग्रहणार से ही अमद-वृत्तियाँ पैदा होती हैं। वे सारी इसकी राक्षसी सेनाएँ हैं। शरीर में छा जाने से इसका मारना दुष्कर हो जाता है। शिव—शान्त-समाधिस्थ जीव—ही इसे मार सकता है। वह भी तब जब कि सारे देवता—मन की सद्वृत्तियाँ—रथ बने अर्थात् उसको प्रेरणा देते रहें और वह रथ वेद-रूपी अस्त्रों से सँचा जाय अर्थात् साधक का व्यावहारिक जीवन, चिन्तन और निष्णय सब वेदानुसार हो। साथ ही नाग-धनुष पर चढ़ा हुआ विष्णु-बाण भी उसके पास हो। विष्णु सत्व के प्रतीक है, क्योंकि 'शनिवर्ण' होने से विष्णु सत्वगुण के अधिष्ठाता माने गए हैं। नागराज तमोगुण का प्रतीक है, क्योंकि नाग में तमोगुण सबसे अधिक मात्रा में रहता है, जिसके कारण ही नागिन अपने बच्चों तक को खा जाती है, और तमोगुण की तरह ही रंग की भी कात्ती होती है। अभिप्राय यह है कि साधक तमोगुण पर चढ़े हुए सत्वगुण द्वारा ही ग्रहणार को

१. "मातवः पुरणः पुरिणः", (पुरि शरीरे सोदति देने का), निरुक्त २।१।४।

मारकर ब्रह्मकाव्य को प्राप्त कर सकता है। प्रसादजी ने 'कामायनी' में दैवागमानुसार त्रिपुर को किस तरह इच्छा, कर्म एवं ज्ञान का प्रतीक माना है, यह हम आगे 'कामायनी' के विवेचन में स्पष्ट करेंगे। इस प्रकार भौतिक धारण ढालकर प्रतीक-पद्धति में आध्यात्मिक रहस्य का पुराणों ने यह कितना मार्मिक चित्र खींच रखा है।

पुराणों में सर्वश्रेष्ठ कहलाए जाने वाले 'श्रीमद्भागवत' में भी यही प्रवृत्ति मिलती है। ग्रन्थ के आरम्भ में ही महाकाव्य के भीतर ध्यावाद् की तरह प्रतीक-

पद्धति से ज्ञान, भक्ति और वैराग्य, इन प्रभूत भावों

श्रीमद्भागवत की मृष्टि को मूर्त—चेतन-रूप में—चित्रित करके मानवी रूप दे

एवं रास-लीला रखा है। वास्तव में 'महाभारत' का गीता-धर्म जन्मः

प्रतीकात्मक भागवत-धर्म में परिणत होकर भक्ति-प्रधान बना हुआ

है। भागवत में श्रीकृष्ण को महाभारत-युद्ध के एक

क्षत्रिय योद्धा के स्थान में पूर्ण परमेश्वर—परब्रह्म—रूप प्राप्त है। "भागवत

धर्म के तत्त्व-ज्ञान में परमेश्वर को वामुदेव, जीव को संकर्षण, मन को प्रद्युम्न

तथा महंकार को अनिरुद्ध कहा है। इनमें वामुदेव तो स्वयं श्रीकृष्ण का ही

नाम है, संकर्षण उनके ज्येष्ठ भ्राता बलराम का नाम है, तथा प्रद्युम्न और

अनिरुद्ध श्रीकृष्ण के पुत्र और पौत्र के नाम हैं।"^१ यह सब प्रतीक-पद्धति में

चतुष्टुह-रूपी मृष्टि की उत्पत्ति बताई गई है। वामुदेव-रूपी परमेश्वर से अपना

ही रूपान्तर संकर्षण-रूपी जीव उत्पन्न होता है। फिर संकर्षण से प्रद्युम्न

अर्थात् मन और प्रद्युम्न से अनिरुद्ध अर्थात् महंकार। इस सकल-आत्मक मृष्टि-

प्रक्रिया के अतिरिक्त भगवान् श्रीकृष्ण के जीवन का गार्हस्थ्य-आध्याय अपने पृष्ठ-

पृष्ठ को परब्रह्म की मायामयी लीलास्थली बनाये हुए है। भागवत में वर्णित

रास के पीछे भगवान् की दिव्य लीला का रहस्य छिपा हुआ है। लौकिक शृंगार

का परिधान पहनकर दाम्पत्य-प्रणय-लीन राधिका और गोविन्दा उन भक्त जीवा-

त्माओं के प्रतीक हैं, जो ब्रह्म में मिलने—ब्रह्म-काव्य—के लिए धानुर हैं।

भगवान् की माधुर्य-भावना की यही सरिता 'गीत गोविन्द' आदि लौकिक सङ्ग-

काव्यों में प्रस्फुटित होकर बाद की हिन्दी-सौत्र में विद्यारति, गूढ़दात, मोर

आदि भक्त कवियों एवं वर्तमानकालीन प्रसाद, पन्त, महादेवी-जैसे रहस्यवादी

कलाकारों की हृदय-रसधियों की रस-मिलक करती हुई भावोरपी की तरह धारा

तक अविच्छिन्न रूप से प्रवहती रहती ही बनी आ रही है जब कि पुराणों की

ग्रन्थ संकेत-पाराई काव्य-प्रभाव से मानव-अस्तित्व में सरस्वती नदी की तरह

१. तिलक, 'गीतारहस्य', पृ० १४६।

मूयकर अब दुरधिगम बन गई हैं ।

इतिहास-महाकाव्यो तथा पुराणों के बाद काव्य के लक्षण-ग्रन्थों का निर्माण हो चुकने पर काव्य हमें नियमों की चार-दीवारी के भीतर सीमित

तथा दृश्य-श्रव्य भेदों और गद्य-पद्य, चम्पू, महाकाव्य, कालिदास आदि खण्ड-काव्य आदि बितने ही पारिभाषिक उपभेदों में कलाकारों की विभक्त हुआ मिलता है । इस साहित्यिक नव-परम्परा प्रतीकात्मक शैली के अग्रदूत महाकवि कालिदास माने जाते हैं । इन्होंने भी अपनी रचनाओं में ग्रन्थोक्ति-मुक्तक के साथ-साथ

ग्रन्थोक्ति-पद्धति का आश्रय लिया है । इनका 'कुमारसम्भव' एक रूपक-काव्य है । प्रारम्भ में ही कवि ने हिमालय पर्वत को 'देवतात्मा' बतलाकर उसका चेतनीकरण कर रखा है । डॉ० फतहसिंह के विचारानुसार "पर्वत का अर्थ है पर्ववाद् । पहाड़ में अनेक पर्व होते हैं, इसीलिए उसे पर्वत^१ कहते हैं । पिंडाड और ब्रह्माण्ड में भी अनेक पर्व हैं, अतः वैदिक साहित्य की भाँति 'कुमारसम्भव' में पर्वत इन दोनों के प्रतीक के रूप में पाया है । इस पर्वत की कन्या 'पार्वती' वही शक्ति है, जो पिंडाड तथा ब्रह्माण्ड में एक-सी व्याप्त है और जिसको वैदिक साहित्य में 'हैमवती उमा' या केवल 'उमा' कहा गया है । यह पर्वत बड़ा भारी प्रजापति है, जिसके राज्य में अनेक देव-कर्मों द्वारा यज्ञ विस्तार पाता है, परन्तु अमरत्व के प्रतीक तारक आदि से आक्रान्त होने पर इसकी सम्भावना नहीं की जा सकती । इस तारक का बंध उक्त उमा तथा अजरामर शिव-ब्रह्म के संयोग से उत्पन्न कुमार ही कर सकता है । अतः इस दिव्य संयोग तथा कुमार-जन्म को लक्ष्य करके ही 'कुमारसम्भव' लिखा गया है । कवि ने न केवल व्यक्तित्व-गत साधना के क्षेत्र में, अपितु दाम्पत्य जीवन तथा सामाजिक जीवन में भी इस लक्ष्य की पूर्ति दिखाने का प्रयत्न किया है ।"^२ कालिदास की दूसरी कृति 'मेघदूत' एक खण्ड-काव्य है, जो कुवेर के शाप के कारण अपनी श्रियतमा से विमुक्त एक पक्ष के व्यथित हृदय की वेदना-भरी कहानी है; हृदय द्रवित कर देने वाली विप्रलम्भ की एक वरुण-गीतिका है । यद्यपि केवल निमित्त-मात्र है ।^३ वास्तव में विरह-बीहिन मानव का समूचा अन्तर्जगत्—आशाएँ और निराशाएँ तथा हर्ष और विषाद—सभी का मार्मिक चित्र आँखों के सामने खड़ा हो जाता है; यहाँ तक कि पर्वत, नदियाँ, नगरियाँ, ग्राम एवं ग्राम-भूमियाँ आदि

१. "पर्वश्च पर्वतः, पर्वत पुनः पुरातेः", निरुक्त, १।६।२० ।

२. 'कामायनी-सौन्दर्य', पृ० ५६ (प्रथम सं०) ।

३. संसारचन्द्र-मोहनदेव द्वारा सम्पादित 'मेघदूत' की भूमिका, पृ० २६, ३१-३२ ।

सारी बाह्य प्रकृति भी सहानुभूतिपूर्ण होकर अन्तर्जगत् के साथ अपनी एकता स्थापित करती हुई स्वयं भी विरह की धाग उगल रही हैं। मानव-जीवन का जामा पहने हुए प्रकृति के एक महत्त्वपूर्ण उपकरण मेघ को ही सोजिए। कभी वह 'चिर' विरह के कारण गरम-गरम आँसू बिराते हुए अपने प्रिय सत्ता शैल को गले लगाता हुआ, कभी किनारे के वृक्षों से गिरे हुए पुराने पत्तों के रूप में विरह से पीसी पड़ी 'निर्विन्ध्या' नदी की कृशता को दूर करता हुआ और कभी मछली की किलोस के रूप में 'गम्भीरा' नदी की चंचल-धितवन को विफल न जाने देता हुआ चित्रित हुआ है। दूसरी ओर वही 'वैप्रवती' नदी गर्जनपूर्वक तीर से जल-ग्रहण के रूप में मेघ द्वारा अधर पान करने पर झुँझलाकर चंचल तरंगों के रूपों में मृकृटि ताने हुए है, वही 'प्रतनु सलिल' की एक ऐसी धाँधे हुए कृश-भात 'सिन्धु' धरणी विरहावस्था को व्यक्त कर रही है, वही प्रवास में आकर सूर्य अपने करो से विरह-पीड़ित नलिनी के कमल-वदन पर बिराते हुए भोस के आँसू पोछ रहा है और वही 'जन्तु-कन्या' (गंगा) अपने फेन से पीरी के भ्रूभग का उपहास करती हुई विमोग के भय से लहर-करीं द्वारा शिवजी के केशों को पकड़े हुए है। कालिदास के 'मेघदूत' में मानव के अन्तर्जगत् की कोमल अनुभूतियों का प्रतिबिम्ब लेकर भावाश्रित प्रकृति का यह सारा मानवीकरण स्पष्टतः सकेत-गद्यति को मिले हुए है। कुछ ऐसे भी विद्वान् हैं जो मेघदूत के प्रलय-वृत्त की भौतिक धरातल से उठाकर अध्यात्म-पक्ष पर प्रतिष्ठित कर देते हैं। उनके मत में कालिदास का यश काम-बिह्वल मानव का प्रतीक है, क्योंकि यश बड़ा कामी हुआ करता है।^१ मेघ गहन (मिथुन) करने वाला काम है, क्योंकि वह भी काम की तरह धरा का निचन करता है। इसीलिए उसे इन्द्र का काम-रूप प्रधान-गुरुर (प्रकृति-गुरुर कामरूप मघोनः) कहा गया है। जिस तरह मेघ का इन्द्र से सम्बन्ध है, उसी तरह काम का वृष से। ब्राह्मण-ग्रन्थों में तो इन्द्र को ही वृष माना गया है। अतएव लौकिक सत्सृष्ट में इन्द्र और वृष दोनों पर्याय-शब्द हैं। वृष वर्पण-शक्ति या रोचन-आमर्ष्य को कहते हैं, जिसमें सारा जगत् पैदा होता है। 'मेघदूत' में कवि द्वारा काम-रूपी मेघ को स्थल-स्थल पर शिव की पूजा के लगाड़े बसाने (कुर्वन् गन्धार्पणपटहताम्) एवं शिव के चरण-न्यास की परिब्रमा करने (भक्ति-नम्रः परीमाः) का उपदेश करना साभिप्राय है, क्योंकि शिव के प्रतीप बने काम का सर्वनाश ही समझें। श्री यामुदेवशरण धर्मवान के शब्दों में "मेघदूत में जो काम की प्रवृत्त धारा बही है और जिसके प्रभाव से चेतनाचेतन जगत् में बोर्ड

भी प्रकृति नहीं बचा है, वह स्थूल भोग को पुष्ट करने के लिए नहीं है, प्रत्युत उसके द्वारा कवि ने यह दिखाया है कि काम का आश्रय लेकर भी किस प्रकार विराट् प्रकृति का ज्ञान प्राप्त करके अन्त में परम शिवात्मक ज्योति के दर्शन सम्भव है। जो मेघ निर्विन्ध्यादि नायिकाओं के साथ अनेक विलास करता है, वही अन्त में मणि-उट पर शिव और पार्वती के आरोहण में सहा-यक होता है। योगियों के मण्डित, बुद्धों के मणिपद्म और ज्ञान की पुरी काशी की मणिक्लिका में कोई भेद नहीं है। वहाँ पहुँचकर आनन्द-ही-आनन्द है।^१ कालिदास का दूसरा खण्ड-काव्य 'ऋतु महार' है। वहाँ भी पद्म-ऋतुओं से अनुगत हुमा युवा-युवतियों का प्रणय प्रकृति के बाह्य सौन्दर्य से भव्य समन्वय और सहानुभूति पाकर खूब बिलोले करता हुमा दृष्टिगोचर होता है। उसकी सारी प्रकृति प्रेम-विभोर है। संका को मानवी-रूप देने वाले वाल्मीकि की तरह कालिदास ने अपने 'रघुवश' में अयोध्या को भी मानवी रूप दे रखा है। कवि के ये सारे प्रकृति-रूपक एवं जड़ों का शैतनीकरण उनकी छायावादी प्रवृत्ति के चोकर हैं। कालिदास के बाद भारवि, माघ, भट्टि, श्रीहर्ष आदि महाकवियों के रचित महानाट्य, जो या तो रामायण के कथानक पर आधारित हैं या महाभारत के कथानक पर, देवामुर-समर्प के सामान्य आध्यात्मिक रहस्य की हल्की-सी व्यञ्जना पूर्ववत् रहे हुए ही चने भाते हैं। रसिकराज जयदेव के 'गीत-गोविन्द' में 'भागवत' के आधार पर बलिष्ठ राधा-कृष्ण की सौकिक प्रणय-लीला के पीछे अभिभूत जीव-ब्रह्म के असीक्कि-मिलन की रहस्य-भावना, जो अब तक हिन्दी में भी चनी आ रही है, हम पीछे बता आए हैं।

काव्यों के अतिरिक्त संस्कृत-नाटकों में भी प्राचीन काल से ही अन्योक्ति-पद्धति के दर्शन होते हैं। 'ऋग्वेद' में जिन इन्द्र-इन्द्राणी सरमा-वाणि, पुरुरवा-

प्रतीकात्मक संस्कृत नाटक	संकेतों की व्याख्या यास्क और योगिराज भरविन्द घोष ने कर रखी है, वे सब प्रसिद्ध जर्मन मनीषी वान स्त्रोएडर के विचारानुसार 'रहस्यात्मक नाटक'
--------------------------	--

पे।^२ कुछ समय हुआ प्रो० नूडम के प्रयत्न से तुरफन (मध्य एशिया) में ताड-पत्रों पर लिखित प्रसिद्ध बौद्ध कवि अश्वघोष (प्रथम शती ई०) के

१. 'मेषदूत', ७० पृ०-८४।

२. *Mysterium und Mimus in Rgved.* Leipzig, 1908. डॉ० एस०

एन० गुप्ता द्वारा अपनी *History of Sanskrit Literature*, पृ० ४४, में उद्धृत।

(सारिपुत्र-प्रकरण) के कुछ यण्डित पृष्ठ मिले हैं। प्रतीक-पद्धति में लिखा हुआ संस्कृत का यह पहला प्रतीकात्मक नाटक (Allegorical Drama) है। इसमें बुद्धि, कीर्ति, धृति, ये त्रयमूर्ति मनोवृत्तियाँ मानवी चोला पहनकर परस्पर बातें करती हुई मिलती हैं। इस बीड नाटक के बहुत समय बाद फिर कृष्णमिश्र (११वीं शती ई० उत्तरार्ध) का 'प्रमथ्य चन्द्रोदय' नाटक आता है, जिसमें भी मानसिक भावों का मानवीकरण हुआ मिलता है। प्रो० कीच के शब्दों में इसका निश्चय नहीं किया जा सकता कि अश्वघोष से लेकर कृष्ण-मिश्र तक ऐसे रूपक-नाटकों की परम्परा मौजूद थी अथवा कृष्णमिश्र ने स्वयं ही इस नई जाति के नाटक की उद्भावना की, परन्तु प्रथम-प्रकीर्ण सिद्धान्त अधिक सम्भव है।^१ यदि सचमुच ही परंपरा वाला सिद्धान्त ठीक है, तो प्रश्न उठता है कि अश्वघोष और कृष्णमिश्र के मध्य एक हजार वर्ष के अन्तराल के बने प्रतीकात्मक नाटक सब-के-सब कहाँ चले गए? चन्द्रबली पाण्डे अपने 'कालिदास' ग्रन्थ में कालिदास को चन्द्रगुप्त 'विक्रमादित्य' का सम-सामयिक सिद्ध करते हुए उनके 'विक्रमोर्वशीय' को प्रतीकात्मक नाटकों में गिनते हैं। इस विषय में उनके प्रमाण और तर्क पुष्ट हैं। उनके विचारानुसार 'साहसिक' चन्द्रगुप्त का दूसरा बिन्दु है और जिस साहस का काम उसने किया है उसीका प्रतीकात्मक विवरण कालिदास का 'विक्रमोर्वशीय' है। नाटक के नामकरण में उर्वशी के साथ पुष्करवा का नाम न देकर द्रिष्ट विक्रम शब्द देना विक्रमादित्य की ओर स्पष्ट संकेत है। पाण्डेजी के ही शब्दों में 'विक्रमोर्वशीय' के विक्रम को चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य समझें और उसकी प्रियसी उर्वशी को ध्रुवदेवी मान लें, फिर देखें कि महासेन के संन्यस्य की संगति कुमारगुप्त से बैठती है या नहीं। रही 'ज्येष्ठ-माता', तो उसे प्रभावती गुप्त की माता 'श्रुवेरनामा' मान लें। इसी तरह नाटक का महेंद्र चन्द्रगुप्त के ज्येष्ठ भ्राता रामगुप्त का प्रतीक है, जो इतना कामर रहा कि शकाधिपति से पराजय साकर उसकी भाँप पर अपनी परम सुन्दरी पत्नी ध्रुवदेवी उसे देने की तैयार हो गया था। शकाधिपति का प्रतीक दानव केसी है, जो उर्वशी को भगा रहा था।^२ तब किस साहस के

१. It must remain uncertain whether there was a train of tradition leading from Ashvaghosa to Krishna Misra or whether the latter created the type of drama afresh; the former theory is the more likely. —Sanskrit Drama, Part I
Page 81.

२. 'कालिदास', पृ० १४।

साय चन्द्रगुप्त ने शक राज के चंगुल से अपनी भ्रातृ-जाया को छुड़ाया और बाद में स्वयं उससे विवाह कर लिया, यह इतिहास-प्रसिद्ध बात है।^१ 'विक्रमोर्वशीय' के बाद कृष्णमिश्र के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' का ही स्थान है। उसके बाद संस्कृत साहित्य में प्रतीकारत्मक नाटकों की बाढ़-सी आ गई। यशपाल (१२वीं शती ई०) का 'मोह-पराजय', परमानन्ददास सेन (१५७२) का 'चैतन्य-चन्द्रोदय', भूदेव शुक्ल (१६वीं शती ई०) का 'धर्म-विजय', वेद कवि का 'विद्या परिणय' तथा इसी तरह 'अमृतोदय', 'मूर्खोदय', 'यतिराज विजय' आदि नाटक इसी परम्परा में आने हैं। १७वीं से २०वीं शती (ई०) तक 'प्रबोध चन्द्रोदय' के हिन्दी में कितने ही अनुवाद होते चले आए। भारतेन्दु का 'पाखंड-विहङ्गमन', प्रसाद की 'कामना' तथा अधुनातन कुछ अन्य हिन्दी-नाटक भी इसी शैली पर लिखे गए हैं। इस तरह प्रतीकारत्मक नाटकों की परम्परा आज तक यथावत् चली आ रही है।

दृश्य-दृश्य काव्यों के साथ-साथ गद्य-काव्य में भी प्राचीन काल से ग्रन्थोक्ति-पद्धति की गहरी मुद्रा पड़ी हुई है। हमारा जितना भी जन्तु-कथा-साहित्य है, वह सारा प्रतीकारत्मक है। पुरुरवा-उर्वशी गद्य-साहित्य का जन्तु-कथा-साहित्य के अन्तर्गत आता है। प्राचीन काल में लोका-कथाओं की तरह जन्तु-कथाएँ तो वेदों में नहीं मिलती, परन्तु उनके बीज वहाँ अवश्य विद्यमान हैं। वेदों से हमें पता चल जाता है कि मानव-भस्तिष्क पहले से ही अपने समीपवर्ती जीव-जन्तुओं में मानवी अनुभूतियाँ, प्रवृत्तियाँ, एवं व्यवहार संक्रान्ति करना भली-भाँति जानता था। 'ऋग्वेद' (७, १०३) में मेड़को की स्तुति आती है और यज्ञ में मन्त्रों का गान करते हुए ब्राह्मणों की तुलना टरटराते हुए मेड़को से की गई है। इससे प्रबल होता है कि हम मानव और जन्तुओं के मध्य कुछ सादृश्य-सम्बन्ध पहले से ही स्वीकार करते थे, जो उपनिषदों में स्पष्ट हो गया है। 'छान्दोग्य उपनिषद्' में हमें कुत्तों की एक ऐसी ग्रन्थोक्ति मिलती है, जिसमें वे आने लिए भौंककर भोजन की सूचना देने वाले अपने एक भगणों की खोज में हैं। दूसरी, दो हंसों की कथा है, जिनका परस्पर वार्तालाप रत्न के ध्यान को आकृष्ट करता है। तीसरी में सत्यकाम की बेल, हंस और पक्षिण उपदेश देते हुए उल्लिखित हैं।^२ प्रो० कीय के शब्दों में "माना कि ये जन्तु-कथाएँ नहीं हैं, जिनमें जन्तुओं की चेष्टाओं को मानव के लिए शिक्षा देने का साधन बनाया गया हो, तथापि हम

१. इस विषय से अधिक परिचय के लिए प्रसाद की 'ग्रन्थ-स्वामिनी' देखिए।

२. १।१२।२, ४।१।१-५, प्र० ४।

अनुभव करते हैं कि इस प्रकार के शिक्षा-रूप पर चल पड़ना बितना सुगम है।^१ शिक्षाप्रद जन्तु-कथाओं का एक स्वतन्त्र साहित्य-शैली के रूप में वास्तविक विकास तो महाकाव्यों (Epics) के काल में हुआ है। 'महाभारत' में चतुर शृगाल, लोभी गृध्र, दुरात्मा बिल्ली आदि जन्तुओं की कथाओं द्वारा नैतिक शिक्षा दी गई है। भरहुत स्तूप में कुछ ऐसी जन्तु-कथाएँ खुदी हुई मिलती हैं, जिनसे दूसरी शती (ई० पू०) में जन्तु-कथाओं का प्रचलन सिद्ध होता है। जातकों में भी बौद्ध नीति ग्रन्थों को जन्तु-कथाओं द्वारा निर्दिष्ट किया गया है। इन्हीं सब स्रोतों से बाद के 'पंचतन्त्र' में वर्णित पशु-पक्षियों की कथाओं के पूर्ण विकास के लिए सामग्री मिली है। ये कथाएँ स्वतन्त्र रूप से जन्तुपरक ही नहीं हैं, जैसे कि जन्तु-कथाएँ हुमा करती हैं, अपितु इनमें कुछ नीति ग्रन्थों की उपदेश गंभीर रहता है, जो बड़े कलात्मक ढंग से मानवीय स्वभाव, गुणों और कार्यों को जन्तुओं में आरोपित करता है। इन कथाओं में जन्तु अप्रस्तुत—प्रतीकात्मक—रहते हैं और मानव प्रस्तुत। इस तरह जन्तु-कथा, लोक-कथा से बिल्कुल भिन्न एक स्वतन्त्र अन्वोक्ति-शैली का साहित्य है। इसका सम्बन्ध नीति-शास्त्र एवं अर्थशास्त्र से रहता है और उद्देश्य विनये राज-पुत्र-प्रभृति को राजनीति और व्यवहार-नीति में शिक्षित करना होता है। 'पंचतन्त्र' की प्रत्येक कथा के अन्त में एक पद्य रहता है, जिसमें जन्तु-जीवन का अप्रस्तुत-विधान खोलकर प्रस्तुत विनयों को मानव-जीवन की शिक्षा दी जाती है जैसा कि जायसी के 'पद्मावत' में भी मिलता है। अंग्रेजी में प्रतीकों द्वारा उपदेश देने वाली ऐसी छोटी-छोटी कहानियों को फेबल्स या पैरेबल्स कहा जाता है।^२ दोमचन्द्र ने इन्हें 'निदर्शन-कथा' कहा है।^३

१. A History of Sanskrit Literature, p.p. 245.

२. "The fable or parable is a short story with one definite moral." —Encyclopaedia Britannica.

३. 'काव्यानुशासन', ८१७०८ ।

५ : हिन्दी-साहित्य में अन्योक्ति-पद्धति

संस्कृत की अन्योक्ति-पद्धति के बाद जब हम हिन्दी के अन्योक्ति-साहित्य पर विचार करते हैं, तो इसके लिए सबसे पहले हमें हिन्दी के आदि-काल की ओर जाना पड़ता है, क्योंकि हिन्दी के अन्योक्ति-साहित्य का इस युग से बड़ा सम्बन्ध है। शुक्लजी के विचारानुसार हिन्दी का आदि-काल सं० १०५० से १३७५ तक ठहरता है। क्योंकि हिन्दी की उत्पत्ति अपभ्रंश प्राकृत से हुई है, इसलिए इस काल को हम दो भागों में विभक्त करते हैं—अपभ्रंश-काल और देश-भाषा-काल। अपभ्रंश की रचनाएँ तो इस काल के पहले में भी बनी आ रही हैं, जो अधिकतर जैन और बौद्ध धर्म-सम्बन्धी सत्त्व-निरूपण-परक हैं। इन सिद्धान्त-प्रतिपादक रचनाओं को निस्सन्देह साहित्य-जोड़ में तो हम नहीं रख सकते, किन्तु इनके धर्म-निरूपण का बहुत-सा अंश प्रतीकार्थक है, जिससे कबीर, जायसी जाने सन्त-सम्प्रदाय की अन्योक्ति-पद्धति के लिए पूर्वशीठिका का काम किया है। बौद्ध बज्रयान-शास्त्र के चौरासी निद्रों की ऐसी धार्मिक रचनाएँ राहुल सांकृत्यायन द्वारा भूटान में प्राप्त 'मरह' में संगृहीत हैं, जिनका काल डॉ० विनयतोष भट्टाचार्य के कथनानुसार सं० ६६० है। नमूने के लिए सहज (उज्जु = ऋजु) मार्ग को छोड़कर वक्र (वंक) मार्ग न ग्रहण करने के लिए मरहपा (दबी राठी) का यह प्रतीकार्थक उपदेश देलिये :

नाह न बिन्दु न रवि न शशि मंडल,
चिम्पराप्र सहाये भूक्त ।
उज्जु रे उज्जु छाड़ि मा सेहु रे वंक,
निमहि बोहि मा जाहु रे संक ।^१

इसी तरह नुहिपा सिद्ध (सं० ८३०) के गीतों में से भी एक उदाहरण नीजिए :

काष्ठा तटवर पंच बि डाल,
चंचल चीए पड़ुत काल ।

१. पुरन, 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृष्ठ ६ (सं० २०१४) ।

दिद करिअ महामुह परिमाण,
 जुई भणइ मुख पुच्छिअ जाए ।
 सखल समहिहि काह करिअइ,
 सुख दुखेतो निचित मरिअइ ।
 छडिअउ छंद बांधकरए कपटेर आस,
 मुणए-पणए भिटि तेहु रे पास ।
 भणइ जुई आम्हे आले दिट्ठा,
 घमए-चमए बेलि उपरि बइट्ठा ॥^१

रहस्यवादी प्रवृत्ति के अनुसार सिद्ध लोग अपनी 'बानियाँ' गुह्य—साकेतिक—रखते थे। इस गुह्य वाणी को सरहपा ने 'गहिण गुहिर भास' (गहन गुह्य भाषा) कहा है। उपर्युक्त लुहिपा के गीत सिद्धों की रहस्यात्मक मे रवि, दक्षिमण्डन, कौभा, विद्याल आदि वस्तुएँ साके-अग्न्योक्ति पद्धति सारमक हैं। 'पंच विडाल' बौद्ध शास्त्र में प्रतिपादित पंच प्रतिबन्धों—मांसस्य, हिंसा, काम, विचिकित्सा एवं मोह के प्रतीक हैं। ये पंच-विकार ज्यों-के-र्यों बाद ये निर्गुण ज्ञान-धारा के सन्तो और हिन्दी के सूफी कवियों ने भी अपनाए हैं, अग्न्यया हिन्दू-दर्शनों के अनुसार इन विकारों की संख्या राम, द्वेष, काम, लोभ, मोह, इस तरह छः होती है। बौद्ध भजमान पर आधारीत गोरक्षपथ के अनुयायी कोई-कोई जोगी आजकल भी भीख माँगते हुए राहरो की गलियों में 'जो हुये देगा उसके पाँच मर्दों' इस तरह अग्न्योक्ति भाषा बोलते दिसलाई पड़ते हैं। अग्न्ययानियों के अनुसार साधना द्वारा प्राप्य निर्वाण—'महामुह' (महामुग्ध)—वह अवस्था है, जिसमें साधक का धूम्य में मौ बिलय हो जाता है, जैसे कि जल में नमक की डली का। इस अवस्था का मूंगारिक प्रतीक उनके सिद्धान्त में 'मुगनद्ध' अर्थात् नर-नारी की परस्पर मात्राविगनबद्ध मुद्रा है। यही कारण है कि इनकी वाम-मागी साधना एवं तान्त्रिक प्रक्रिया में मद्य-भास तथा स्त्रियो—विशेषतया होमिनी, कौलिनी, शबरी आदि निम्न-जातियों—का सेवन अनिवार्य है, क्योंकि इनके यहाँ स्त्रियो महामुद्रा या प्रज्ञा (गुरति, चित्त-एराग्रता) का प्रतीक मानी जाती है। विन्तु प्रतीक को साध्य मान लेने की अवस्था में इनका पतन स्वाभाविक ही था, और वह गूब हुआ। उदाहरण रूप में मिड डोम्बिया का डोम्बो-विषयक एक रहस्यवादी गीत देखिए :

१. सर्पाव १, 'हिन्दी काव्यधारा', पृ० ११७ में उद्धृत (राहुन साहस्ययन)।

गंगा जउना मांके बहइ नाई ।
 तेह बुझितो मातंगी पोइया लीतें पार करेइ ।
 बाहतु डोम्बी बाहतो डोम्बी, वाट भइत उधारा ।
 सद्गुरु पाप-प(सा)ए जाइव पुत्रु जिनउरा ।
 पांच केहुघाल पडन्ते मांगे पीठत काच्छी बांधी ।
 गगन-दुल्लोते सिचहू पाणी न पइसइ सांधी ।
 चंद-मूगज बुई चवका सिठि-संहार-मुतिन्दा ।
 वाम दहिन बुइ भाग न खेवइ बाहतु दन्दा ॥
 कवड़ी न लेइ बोझी न लेइ सुच्छडे पार करई ।
 जो एये खड़िया बाहव न जा (न) इ कूलें कूल घुडाई ।^१

“गंगा और यमुना इन दोनों के बीचोबीच से एक नौका बह रही है । उसमें एक मार्तंगी बैठी है, जो लीलाभाव, सहजभाव से योगियों को पार उतार देती है । खेती चलो, भो डोम्बी, खेती चलो, पथ में देर हो रही है । सद्गुरु-पाद के उपदेश से हम पंचजिनपुर (पंच तयागतों का देश) में सीधे पहुँच जायेंगे । पाँच पतवार हम नाव को धे रहे हैं । पाल बंधे हुए हैं । गगन-मून्य पात्र से नौका में भर आने वाले जल को मैं उलीच रहा हूँ । मूर्ध्न्य और चन्द्र ये दोनों दो चक्र हैं, सृष्टि और संहार के पालों को फँसाने और उतारने के । वाम और दक्षिण इन दोनों कूलों से बचकर स्वच्छन्द मार्ग पर चलती चलो । यह डोम्बी कौड़ी लेकर पार नहीं उतारती, स्वेच्छा से धर्म करती है । जिन्होंने यह पान ग्रहण नहीं किया, और अन्य रथ पर चढ़े हैं वे (अन्य सम्प्रदाय के योगी) पार नहीं उतर पाए ।”^२

यहाँ नौका जीवन का प्रतीक है एवं गंगा, यमुना, मूर्ध्न्य, चन्द्र आदि हठयोग-साधन बिन्हीं अन्तःशरीरी नाड़ियों के संकेत हैं, यह हम आगे देखेंगे । डोम्बी प्रज्ञा के लिए संकेत है ।

निर्गुण धारा के बबीर आदि रहस्यवादी सन्तों की शुद्ध-बुद्ध जीवात्मा के माया-ग्रस्त हो जाने की अवस्था आदि को लक्ष्य धौट वस्त्रधारियों की करके बहो गई विरोधमूलक प्रतीक-विधान वाली उलटबासियाँ ‘उलटबासियों’—उलट-पुनट, घटपटी बातों—की मूल-भित्ति हमें इन्हीं वस्त्रधारियों की मुह्य बाणी में मिलती

१. धर्मपत्र १४, ‘हिन्दी काव्यधारा’, पृ० १४० (राहुच साहित्यायन) से उद्धृत ।

२. डॉ० धर्मवीर भारती, ‘सिद्ध-साहित्य’, पृ० २७६ ।

है। सिद्ध टेंडण (तंति) वा (८४५) की एक 'उलटबासी' देखिए :

टासत मोर घर नाहि पडिवेशो ।
 होइत भात नाहि निति आवेशो ॥
 घेंगस साप पडहित जास ।
 दुहित दुषु कि चेन्टे समास ॥
 बलद बिघाघल गविघा याम्हे ।
 पिटहु दुहिभइ ए तिनो सभ्हे ॥
 जो सो मुघो सोय नि-बुघो ।
 जो सो चोर सोई सायो ॥
 निति सिघाला तिहे सम जूझस ।
 टेंडण पाएर गीत बिरले घूमस ॥^१

'टीले पर मेरा घर है, पर कोई भी पड़ोसी नहीं है। हाँडी में भात का दाना भी नहीं, पर भतिथि आ रहे हैं। मेड़क से सर्प भयभीत है। दुहा हुआ दूध क्या घनों में लौट जायगा? बँल पर बैठा है, गाय बँक हो गई है। बँल तीनों ममम दूध देत है, जो ^{सत्-बुद्धि} ^{कि-रय} है, वही मुँडहान है। जो चोर है, वही साह है। एक भूगाने यह ^{से} करता है। टेंडणवा की यह चर्चा बिरले ही घूम सकते हैं।'

देखने में परस्पर-विरोधी होने हुए भी ये प्रतीक अपने बिगही सैद्धान्तिक धर्मों में सगत हो जाते हैं, परन्तु वास्तव में साहित्यिक दृष्टि से यह निरी कष्ट-कल्पना ही समझिए।

बौद्ध वज्रयानियों में से मिट्ट गोखनाथ (गोरखपा) ने चौब सिद्धान्त पर अपने एक मये ही सम्प्रदाय की नींव डाली, जिसे नाथ-पथ कहते हैं। गोरख

का समय राहुल साहस्रनाम के अनुसार विषम की गोरखपंथियों का नहीं जाती है। इनका पथ बहुत-बुद्धि प्रसंग में वज्रयानी होता हुआ भी अपने स्वतन्त्र विचार भी रखता है।

इसमें वज्रयानियों की बीभत्स एवं अदलील बातों को तो छोड़ दिया गया है और पाठजल-योग के ईश्वरवाद को लेकर साधना में हठयोग का गूत्रपात किया गया है। इनके अनुयायियों में हिन्दू और मुसलमान दोनों ही हैं, जिनका प्रचार-दोत्र अधिकतर राजस्थान और पंजाब रहा है। भाषा के सम्बन्ध में गोरखपंथियों की धारणा ने अपभ्रंश और देशी भाषा (हिन्दी) के बीच गवोत्रक—मध्य-बड़ी—का नाम दिया है अर्थात् इनमें

१. 'हिन्दी काव्यधारा', पृ० १६४ (राहुल साहस्रनाम) ॥ उद्धृत।

देश-भाषा की उत्पत्ति तो हुई, किन्तु उसके साथ-ही-साथ अपभ्रंश के शब्दों का भी बहुत मिश्रण चलता ही रहा। इनकी रचनाओं में योग-साधना एवं साम्प्रदायिक शिक्षा-मात्र मिलती है, हृदय की कोमल और स्वाभाविक अनुभूतियों के दर्शन नहीं होते, जिसके कारण वे साहित्य के भीतर नहीं आ सकती। फिर भी अपनी अन्तर्मुखी साधना-प्रक्रिया अपवा मीगवाद में इन्होंने भी वज्रयानियों की तरह घट—शरीर—के भीतर की इडा, पिंगला, पद्मक, सहस्रदन, अनाहत नाद आदि की ओर संकेत करने वाली रहस्यमयी उक्तियाँ सुनाकर अन्वोक्ति-पद्धति का ही आश्रय लिया है। उदाहरणार्थ गोरखनाथ की निम्नलिखित उक्ति देखिए :

भीमर भरं अमीरस पिपला,

सदल बेप्या जाई ।

चाँद चिह्ला चाँदला,

बेला गोरख राई ।^१

अर्थात् 'पद्म का भेदन हो जाने पर पीने के लिए अमृत-रस का भरना भरने लगता है। गोरखनाथ ने वहीं पर चन्द्रमा के न होने पर भी चाँदनी देखी।' यहाँ पद्मल, अमृत का भरना एवं चन्द्र के अभाव में भी चन्द्र के प्रकाश वाली ललटवासियों की-सी विपर्यय-उक्ति सभी सार्वेतिक हैं।

सं० १२४१ में प्रसिद्ध जैन पंडित सोमप्रभ मूरि द्वारा लिखे हुए 'कुमार पाल प्रतिबोध' एवं 'स्फुट पद्य' नामक सुनायित-ग्रंथ दो ग्रन्थ मिलते हैं, जिनमें अपभ्रंश की बहुत-सी मुक्तक अन्वोक्तियाँ भरी हुई सोमप्रभ की जीवमनः हैं। 'कुमारपाल प्रतिबोध' चार मंदर्यों में विभक्त करण-संलाप कथा है। प्रथम संदर्भ का नाम 'जीवमनःकरण-संलाप कथा' है, जो एक छोटा-सा रूपक-काव्य है। इसका कथानक इस तरह है—

“देह नामक नगर है जिसमें आनु-नर्म का प्राकार खीचा हुआ है। यहाँ मुन, दुःख, दुषा, लृषा, हर्ष, शोक आदि बहूत-से लोग निवास करते हैं। आत्माराम इस नगर के राजा हैं, जिनकी पटरानी है बुद्धिदेवी। प्रधान मन्त्री मन है, जिनके नीचे ज्ञानेन्द्रियाँ पाँच कर्मचारी हैं। एक बार मन और आत्मा (राजा) में संवाद दिष्ट जाया है। मन जीव की निष्पन्नता बतलाते हैं जिसके लिए सारा ब्रह्मा और अन्त्या संसार में रखा है। पाँचों कर्माध्यक्षों (ज्ञानेन्द्रियों) की निरकुशता की भी गिकायन करते हैं। राजा अपने विविध अनुभव सुनाकर और उन मन्त्रों समन्वय स्थापित करने का मन्य बठाकर

१. 'सारमबोध', पृष्ठ २२६।

की हरि-वियोग की वेदना और उनसे मिलने की आतुरता मीरा और महादेवी वर्मा की वेदना और आतुरता से तुलनीय है। मैथिल-कोकिल की इन माधुर्य-भरी गीतियों का बमला-साहित्य एवं कवीन्द्र रवीन्द्र पर बड़ा प्रभाव पड़ा, जिनका हिन्दी की रहस्यवादी एवं छायावादी प्रतीक-प्रवृत्तियों के प्रणुदन में बड़ा हाथ है।

इसके अतिरिक्त विद्यापति ने राधा-माधव के सौन्दर्यांकन में कुछ ऐसे दृष्ट-कूट भी लिखे हैं, जो पूर्णतः अग्न्योक्ति-पद्धति पर विद्यापति की अग्न्योक्ति आधारित हैं। उनमें कवि ने प्रतीकों द्वारा ही सौन्दर्य अभ्यवसित रूप में की अभिव्यक्ति की है। हमारे देखने में मूरदास अपने दृष्ट-कूटों के लिए विद्यापति के ही ऋणी हैं। उदाहरण के लिए विद्यापति का एक दृष्ट-कूट देखिए :

जुगल सैल-सिम हिमकर देखल
एक कमल बुढ़ जोति रे।
फुलति मधुरि फुल सिंदूर लोटाएल
पोंति गइसल गज-मोति रे॥
आज देखल जाति के पतिघाएल
अपुन्य मिहि निरमान रे।
विपरित कनक-कदलि-तर सोभित
धन-पंकज के रूप रे॥^१

इसमें विद्यापति ने राधिका का चित्र खींचा है—“दो सौंनों के समीप हिमकर (चाँद) दिसलाई देता है। एक कमल है और उसमें दो ज्योतियाँ हैं। पूनी हुई गधुरी (लता) के फूल पर सिन्दूर सपेट दिया गया है। पाग ही गज-मोतियों की पंक्ति बँधी हुई है। आज देखकर उस पर कौन विश्वास करेगा ? यहाँ देखो तो मिथि का निर्माण ही अपूर्व है। उसटे मुखसँ-बदली बृशो के नीचे स्थल-पंकज सोभित हैं।” यहाँ सौंनों से कुच, लता से गाल, गज-मोतियों से दाँत, बदलियों से जाँघें और स्थल-पंकजों से पैरों का पूर्ण अभ्यवसित रूपक है। इसकी मूर से तुलना कीजिए :

अद्भुत एक अनूपम बाग।

जुगल कमल पर गज खीड़त है, ता पर सिंह करत अनुराग॥

हरि पर सरवर, तर पर गिरवर, गिरि पर कूने कंज-पराग।

बविर बपोत बसे ता ऊपर, ता ऊपर अमृत फल लाग॥

१. ‘विद्यापति की पदाश्रयी’, पद १३।

फल पर पुट्टप, पुट्टप पर चत्सत्र, ता पर सुक पिक भृग मद काग ।

खंजन धनुष चन्द्रमा ऊपर, ता ऊपर इक मनिधर नाग ॥

दृष्ट-दूटों के प्रतिरिक्त विद्यापति का प्रकृति-चित्रण भी बड़ा समृद्ध और जीवन्त है । इसके बहुत-से प्रकृति-चित्र उद्दीपन न होकर आलम्बन तथा छायावादियों की तरह मानवीकृत रूप में मिलते हैं ।

अग्न्योक्ति समासोक्ति- वसन्त बही 'राजा', कहीं 'दुलहा', कहीं 'विवादी'
रूप में और कहीं 'नवजात शिशु' के रूप में चित्रित है ।

उदाहरण के लिए वसन्त का राजा के रूप में आते ही उनके सम्मान और प्रजा के आनन्द का दृश्य देखिए :

अभिनव कोमल सुन्दर पात ।

सघारे बने जनि पहिरल रात ॥

मलय-पवन डोलए बहु भाँति ।

अपन कुसुम रस अपने माँति ॥

कोकिल बोलए साहर भार ।

मदन पाछोल जग नव अधिकार ॥

पाइक मधुकर कर मधु-पान ।

भमि-भमि जोहए भानिनि-मान ॥

दिसि-दिसि से भमि, विपिन निहारि ।

रास बुझावए मुदित मुरारि ॥^१

“वसन्त महाराज के आगमन पर सारे वन-वृक्षों ने अभिनव, कोमल, सुन्दर पत्तियों के रंगीन वसन पहन लिये । मलय पवन चारों तरफ डोल रहा है । पुष्प अपना ही मकरन्द पीकर मस्त हो गए हैं । कोमल सहकार (घाम) की मजरी पर बैठकर घोंघणा कर रही है कि शत्रुराज के मित्र वसन्त को अब उसके राज्य में नया अधिकार प्राप्त हो गया है । मधुकर (सिपाही) मधु-पान करके चारों तरफ भूम-भूमकर राज-दोहिणी मानिनीयों के मान का पता लगा रहा है और चारों दिशाओं में भूमकर विपिन में मुरारी को रास-लीला करते देखकर मुदित हो रहा है ।” इस वर्णन की छायावादी कविवर पंथ में तुलना कीजिए :

फिर वसन्त की आत्मा आई,

मिटे प्रतीक्षा के दुर्बल क्षण,

अभिवादन करता भू का मन ।

फूलों में मृदु अंग सपेट कर,

फिरणों के सौ रंग समेट कर,
शुञ्जन कूजन से जग को भर !

× × ×

फिर वसन्त की आत्मा घाई,
आम्र-मौर में श्रुंथ स्वयं कण,
किशुक को कर ज्वालवसन तन !
सिहरी मांसल वन-थी घर-घर,
धंगों पर काँपा छायावर,
सहसा पुष्प शिखर उठे उभर,
फिर वसन्त की आत्मा घाई,
पल्लव क्षितिज बना परिरंभण,
शोभा करती आत्म-समर्पण !^१

आचार्य शुक्ल के अनुसार भक्ति-काल सं० १३७५ से १७०० तक माना गया है। आदि-काल की अपेक्षा यह कुछ शान्ति का काल रहा। भव मुमल-

मानों का देश में प्रभुत्व प्रायः जम ही गया था, भक्ति-काल की परिस्थिति इसलिए दृक्ढा रहने के लिए विजित और विजेताओं और उसकी धाराएँ में परस्पर समन्वय के अतिरिक्त कोई दूसरा विकल्प ही न था। इस समन्वय की सबसे अधिक आवश्यकता पहले दोनों जातियों के धर्म-क्षेत्र में अनुभव हुई, क्योंकि मुस्लिम आक्रान्ताओं का अपने आक्रमणों के पीछे उतना ध्येय राजनीतिक प्रभुत्व-स्थापन का नहीं था, जितना कि अपने दीन—धर्म—के प्रसार का। इपर देखो तो दोनों धर्म प्रायः परस्पर-विरोधी थे। हिन्दू-धर्म मूर्ति-पूजक था, तो मुस्लिम-धर्म मूर्ति-भजक। एक में बहु-देवतावाद था, तो दूसरे में एक-मस्लाहवाद। एक का कर्म-कांड एक तरह का था, तो दूसरे का दूसरी ही तरह का। इस कारण दोनों धर्मों में सामंजस्य साना ही उस समय की अवलन्त समस्या थी। ऐसे ही समय में मध्वाचार्य, नामदेव, निम्बाचार्य, वल्लभाचार्य, रामानन्द आदि महान् धर्म-प्रचारक शक्तियाँ आविर्भूत हुईं, जिन्होंने धर्म-क्षेत्र में देश का मारा घाता-वरण ही बदल दिया। यही कारण है कि हिन्दी का यह सारा द्वितीय काल 'भक्ति-काल' कहलाता है।

भक्ति-काल में हम भक्ति को निर्गुण और मनुष्य दो धाराओं में बहती हुई पाते हैं। निर्गुण-धारा भी फिर ज्ञानाश्रयों और प्रेमाश्रयों इन दो धारों

१. 'उत्तरा', पृ० १४४ (सं० २०१२)।

उपधाराओं में विभक्त हुई। पहली धारा वाले कवियों को 'सन्त' कहते हैं और दूसरी धारा वालों को 'सूफ़ी'। रचना-प्रकार की दृष्टि से सन्त कवि और सूफ़ी कवि दोनों ने अपनी अनुभूतियों को अभिव्यक्ति देने में प्रतीकों को अपनाकर अधिकतर अन्वयोक्ति-पद्धति का ही आश्रय लिया है, इसीलिए यदि निर्गुण-धारा युग को हम अन्वयोक्ति-युग ही कहें, तो अनुचित न होगा।

ज्ञानाधारी शाखा में कबीर, नानक, दादू, सुन्दरदास, मल्लूचंदन आदि उल्लेखनीय हैं। इन सन्त कवियों में अधिकतर निम्न-श्रेणी के थे, जिनको श्रवण और सत्संग द्वारा ज्ञान प्राप्त हुआ था, अध्ययन ज्ञानाधारी शाखा द्वारा नहीं, क्योंकि ये अधीत नहीं थे। कबीर ने स्वयं इस बात को स्वीकार किया है :

मति कागद लूयो नहीं, कलम गही नहि हाथ ।

चारों जग महातम, मुखहि बनाई बात ॥

मल्ल कबीर इनके अग्रणी और मुख्य प्रतिनिधि हैं। इनके निर्गुण-अन्वय का सामान्य भक्ति-मार्ग निराकार एकेश्वरवाद पर आधारित है। वास्तव में यह निराकार एकेश्वरवाद शुद्ध भारतीय वेदान्त ही है, किन्तु यह शुष्क था, अतएव इसमें सरमता लाने के लिए सन्त कवियों ने इस्लामी सूफ़ियों की तरह इसे अमृतः प्रेम-तत्त्व में परिमित कर दिया। दानात्मक तत्त्व के आ जाने से इनका पन्थ गोरख-पन्थ-जैसा हृदय-गून्घ न रहा और यही इस पन्थ की नवीनता भी है। इस तरह इनके यहाँ 'ज्ञान' के साथ 'भक्ति' का योग हो गया, किन्तु कम में वे निरे गोरखपन्थियों एवं बौद्ध वज्रयानियों के ही अनुयायी रहे। इनके यहाँ प्रयुक्त 'विज्ञान', 'गून्घ', 'निर्वाण' आदि शब्दों पर बौद्ध छाप स्पष्ट है, यद्यपि इनकी अर्थ-धारा बौद्धों की अपेक्षा अवश्य कुछ बदली हुई है। अन्तःभाषना की प्रक्रिया में 'पुर' (शरीर) के भीतर 'पद्मक', 'बिन्दु', 'अमृत-कुण्ड', 'इंगला', 'विंगला' आदि योगवाद की बहुत-सी पारिभाषिक शब्दावली इन्हें नाय-पन्थ से मिली हुई दान है। अन्तःशरीरी को अभिव्यक्त करने के लिए इनके यहाँ विभिन्न प्रतीक हैं, जिनका मूल हमें वेदों^१ और उपनिषदों में मिलता है। पहली-शैली में कबीर की उल्लेखानियाँ भी इसी तरह प्रतीकात्मक हैं, इसलिए वे इसी योगवादी कलक-वर्ग में आती हैं, अन्तर्मुखी योगिक एवं आध्यात्मिक अनुभूतियों के लिए ऐसी गूढ़ प्रतीकात्मक भाषा का प्रयोग डॉ० पीताम्बरदत्त खड्गवाल

१. (ब) अष्टाचक्र नवद्वारा देवानां पूरयोद्धयाः ।

पुण्डरीकं नवद्वारं त्रिभिर्गुणैर्मिरावृणम् ॥ अथर्ववेद ।

(स) नवद्वारे पुरे देही नव कुर्वन्मकारम् । गीता १।१३ ।

के शब्दों में 'आध्यात्मिक अनुभव की अनिवर्चनीयता के कारण और....'अर्थ को जान-बूझकर छिपाने के लिए भी हुआ करता है, जिससे आध्यात्मिक मार्ग के रहस्यों का पता अयोग्य व्यक्तियों को न लगने पावे अथवा यदि बाइबिल के शब्दों में कहा जाय, तो 'मोती के दाने सूझरो के आगे न बिखेर दिए जायें' ।^१ सन्त कवियों की ऐसी उलटबासियाँ, जहाँ तक वे जीवन और अध्यात्म के गूढ़ रहस्यों के भावात्मक व्यक्तीकरण से सम्बन्ध रखती हैं, उनके गोपन से नहीं, वहाँ तक निस्सन्देह काव्य-कोटि के भीतर आ जाती हैं, किन्तु योगशास्त्र की जो उक्तियाँ केवल रहस्यों को गूढ़ रखने के लिए रची गईं और पहेली-माम हैं, उन्हें हम काव्य से बाहर ही रखेंगे । उनमें हृदय का रस नहीं है, निरा भस्तिष्क का उफान है । साहित्य-दर्पणकार के शब्दों में वैसी उक्तियाँ रस-परिपक्वी होने के कारण 'वाक्यान्तर्गद्गभूत' अर्थात् वाक्य-रूपी गाने की गठिं ही होती हैं ।^२

सन्त कवियों की प्रतीक-पद्धति पर जिसी हुई कुछ उक्तियों को बिराने के पूर्व हम उनके योगिक एवं आध्यात्मिक प्रतीकों और सचेतों का भी यहाँ थोड़ा-सा परिचय दे देना आवश्यक समझते हैं । इस

ज्ञानाधारी शास्त्रा के
कुछ प्रतीक और
योगिक संकेत

सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि जिस तरह साधारण भाषाओं में एक अर्थ के प्रतिपादक बितने ही शब्द हुआ करते हैं, ठीक उसी तरह संकेत-भाषा में भी एक भाव की अभिव्यक्ति के लिए एक ही नहीं, बल्कि

अनेक प्रतीक और संकेत हुआ करते हैं । सबसे पहले आत्मा की ही लीजिए । निर्गुण-वर्गी भुग के आत्मा के व्यक्त संकेतों में से कुछ हैं हृग, वादशाह, साह, सग, सती, बाँक, विवोगिनी, सुन्दरी, दुमहिन, बेसी इत्यादि, इसी तरह परमात्मा के सागर, दरिया, जनाहर, कुम्हार, प्रीतम, दुल्हा, रमन आदि; मन के भुग, मेहन, भुगा, गियार, भँवरा, यगुमा, मस गजेन्द्र, बीवा आदि; इन्द्रियों के पादव, पाँच सहिवा, सती सहेसरी, गाय आदि, माया के माँवली, बिलैया, भगर, हिरणी, पापिली, बिल्ली, दाइन, बीडली आदि; शरीर के पिठ, पट, मोम, महन, नीका, चादर, बन, बक-बूग, गोबुल आदि; एवं साधक के घहेरी, पारधी, जुमाहा आदि संकेत होते हैं । इसके अतिरिक्त अन्तःशरीरी रसात्मक-प्रकाश की योग-क्रियाओं द्वारा अनेक भीतर ही परमात्म-मायाकार से सम्बन्ध रखने वाली कुछ नाट्यों एवं अवयव-गम्यानों के भी प्रतीक होने हैं ।

१. 'हिन्दी काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय', पृष्ठ ४०६ ।

२. 'साहित्य दर्पण', परि० १० ।

उपस्थ के नीचे से लेकर नाभि, हृदय, भ्रूमध्य एवं मस्तिष्क में अवस्थित पद्-
चक्रों के लिए विभिन्न दनों वाले कमल-मन्त्र हैं ।^१ ये चक्र सुषुम्ना नाड़ी में
सम्बद्ध हैं, जिनके वाम ओर दक्षिण में इडा और पिंगला दो नाड़ियाँ भी हैं ।
इन तीनों नाड़ियों के संकेत क्रमशः मया, जमुना और सरस्वती एवं मम्मिलित
संकेत 'त्रिवेणी' है । ये त्रिवृटी अथवा त्रिकुटि (भीहों के बीच के स्थान) में मिलती
हैं । इसे काशी कहते हैं, जहाँ मृत्यु-काल में साधक को मोक्ष मिलना है । इन
अन्तर्मूमियों के पट्टचक्रों में कही मूर्त्य और कही चन्द्र रहता है । उपरितन में
अमृत-कुण्ड भी है, जिनमें अमृत रस भरता रहता है । साधारण बुद्धि वालों को
अष्टांग-योग को ये सारी बातें अपने वास्तविक रूप में ही समझनी पड़ती
हैं, प्रतीक-रूप में तो कहना ही क्या । इसलिए इनके नितान्त पारिभाषिक होने
के कारण अधिक विस्तार न करते हुए हम इन सम्बन्ध में कबीर का नीचे एक
ही निदर्शन देने हैं :

चन्द्र मूर दोइ खंनवा, बंक भाति की ओरि ।
भूनें पक्ष पिघारियाँ, तहाँ भूनें जिय मोरि ॥
हादस गम के अन्नरा, तहाँ अमृत की प्राप्त ।
जिनि यहू अमृत चापिया, सो ठाकुर हंम दास ॥
सहज मुनि की नेहरी, गगन मण्डल मिरिमोर ।
दोऊ कुल हम आगरी, जो हम भूनें हियोल ॥
अरथ अरथ की गंगा जमुना, मूल कबल की घाट ।
पट्टचक्र की गावरी, त्रिवेणी संगम बाट ॥^२

योगानुभूतियों की तरह निर्गुण-शक्तियों की उलटबासियाँ भी रहस्यात्मक
हैं । इनमें अन्व्योक्ति-पद्धति द्वारा ज्ञान की सूक्ष्म बातें कही गई हैं, किन्तु स्मरण रहे
कि यहाँ अन्व्योक्ति सादृश्य-भूतक प्रतीक-विधान के
निगुण-शक्तियों की स्थान में विरोध-भूतक प्रतीक-विधान को लेकर बलती
उलटबासियों में है । शब्दान्तर में यह कहें कि विरोध-भूतक
अन्व्योक्ति-पद्धति अन्व्योक्ति को ही उलटबासी कहते हैं । उसमें विरोध
भी आजातन हो रहता है, बस्तुनः नहीं । उन्नयनों
के अनुसार, 'विभु, नित्य, सर्वदृष्ट, सर्वकर्ता' आत्मा शरीर में अविष्टित होकर
मंसार-यात्रा में प्रवृत्त हुआ अपने धर्मिय मन्व्य-स्थान—'परम पद'—की ओर

१. प्रयोगवाने मनसाजनेन भक्त्या युक्तो योगजनेन चैव ।

भ्रूषोर्मध्ये प्राणमावेश्य सम्यक् स तं परं पुरणमुपैति दिव्यम् ॥ गोता ८।१० ।

२. 'कबीर अन्व्योक्ति', पृ० ८४ (सं० २०१६) ।

जा रहा है। कठोपनिषद् की आलंकारिक भाषा में आत्मा अधिष्ठाता—स्वामी—है, शरीर रथ, इन्द्रियाँ घोड़े, मन लगाम एवं बुद्धि सारथी।^१ ये सभी यात्रा-सहायक यदि ठीक-ठीक कर्तव्य-पालन करते हुए चलें, तो यात्री का अपनी मंजिल पर पहुँचना ठीक ही है और यही स्वाभाविक नम भी है, किन्तु इसके विपरीत यदि स्वामी की अनवधानता से सभी स्वतन्त्र होकर पथ-भ्रष्ट हो जायें, तो इसका दुष्परिणाम यही होगा कि वह भी इनके साथ ही इधर-उधर भटकें और नाना कष्ट भोगें। इस उल्टी अवस्था के अतिरिक्त कभी-कभी धोताधो में घमरकार और कुतूहल का भाव पैदा करने के लिए भी आध्यात्मिक अनुभूतियों को वैपरीत्यमुखेन अभिव्यक्त किया जाता है। यदि सदैव समझ में आ जायें, तो उलटबासियाँ समझने में कोई कठिनाई नहीं होती। उदाहरण के लिए देखिए :

ऐसा अद्भुत मेरे गुरि कप्या, मैं रह्या उभेयं ।
 भूसा हसतो सौ सई, कोई बिरसा पेयं ॥
 भूसा पंठा बाधि मैं, सोरं सापणि धाई ।
 उलटि भूसं सापणि गिली, यहु अचिरज भाई ॥
 घोटो परबत ऊयणा, से राखो चौड़ें ।
 भुर्गा भिनकी सूं सई, भल पाएँ चौड़ें ॥
 गुरहीं चूँपे बछतति, बछा बूष उतारें ।
 ऐसा नयल गुंली भया, सारदूतहि मारें ॥
 भोल लुब्या बन बीभ मैं, ससा सर मारें ।
 कहै कबीर ताहि गुर करीं, जो या पदहि बिचारें ॥^२

इस उलटबासी में मोह के कारण मन, इन्द्रिय और बुद्धि के अतीत हुई जीवात्मा की दसा का विभिन्न प्रतीको द्वारा चित्र गीचा गया है। कबीर परा ससा को राम मानते हैं, जो जगन् का कारण है, किन्तु स्वयं किसी का काम नहीं। इस सम्बन्ध की भी उलटबासी देखिए :

१. आत्मान रचिन विद्धि शरीरं रथमेव तु ।
 बुद्धि तु सारथि विद्धि मनः प्रग्रहमेव च ॥३१॥
 इन्द्रियाणि हयानाहुविषयास्तेषु गोचरान् ।
 आत्मेन्द्रियमनोयुक्तं मोक्षेत्याहुर्मनीषिणः ॥३४॥
 यत्स्वविज्ञानवान्भक्त्ययुक्तेन मनसा सदा ।
 तत्प्रेन्द्रियाण्यवश्यानि बुष्टाश्या इव सारथेः ॥३५॥

२. 'कबीर प्रणायली', पृ० १२२ (सं०, २०१६) ।

बाम्न का पुन, बाप बिन जाया, बिन पाउं तरवरि चढ़िया ।
 अस बिन पापर गज-बिन गुड़िया, बिन दंडं संप्राप्त जुड़िया ॥
 बोज बिन अंकूर पेड़ बिन तरवर, बिन साया तरवर फलिया ।
 रूप बिन नारी पृष्ठ बिन परमल, बिन मोरं सरवर भरिया ॥^१

इसी तरह मुन्दरदास की भी एक उल्टवासी देखिए :

कुंजरकूँ कीरी गिल बँडो, सिर्पाहि साइ अधानो स्याल ।
 मछरी अग्नि माहि मुज पायो, जल में बहून हुनी बेहाल ॥
 पंगु चढ़यो परवत के ऊपर मृनकहि डेराने काल ।
 जाका अनुभव होय सो जानै, 'मुन्दर' उल्टा द्याल ॥^२

इनमें संसार की माया-ममता में ऊपर उठी हुई जीवात्मा का वर्णन है। 'कीड़ी, चींटी अर्थात् आत्मा कुंजर हाथी अर्थात् बृहद् ससारी माया को निगलते बँटी है, अथवा शब्दान्तर में, भृगाल सिंह को खा बैठा। मछली, आत्मा, अग्नि अर्थात् ज्ञान में ही मुज पाती है, जल—माया—में बड़ी विह्वल रहती थी। पंगु—अथ साधक द्वारा इन्द्रियों का प्रयोग न करने के कारण लगड़ी जीवात्मा पर्वत पर अर्थात् आध्यात्मिक अनुभूति की उन्नत अवस्था में पहुँच गई है। काल (मृत्यु) स्वयं उस 'मृनक'—मांसारिक दृष्टि से मुँह—में डरता है। इस उल्टी बात को, जिसको अनुभव हो, वही जानता है।' उक्त उल्टवासीयों का भी साधनात्मक रहस्यवाद की तरह अधिकतर सम्बन्ध, जैसा हम पीछे कह आए हैं, ज्ञान-चर्चा एवं प्रभाव-स्थापन में है। वे भावात्मक नहीं हैं, अन्वोक्ति-पद्धति में रची केवल योगवादी सूक्तिवादी या पहेलियाँ हैं, इसलिए निर्गुण-मागियों को हम सुधारक एवं प्रचारक अधिक और कवि कम कहेंगे। कबीर ही इनमें से एक ऐसे निजले, जो कुछ भाव-क्षेत्र में भी उतरे, जिसके कारण वे हिन्दी-कवियों में अपना प्रमुख स्थान बना बैठे।

कबीर की रचना को हम दो भागों में बाँट सकते हैं—नूक्ति और काव्य। काव्य-भाग में रागात्मक तत्त्व भा जाने से इनका भाव-पक्ष कहीं-कहीं बहुत ऊँचा उठ गया है, जिसने हिन्दी-साहित्य में कबीर की प्रेमपरक प्रेमपरक रहस्यवाद के लिए नई दिशा खोली है। इस अन्वोक्ति-पद्धति तरह वे रहस्यवाद के वास्तविक गुस्थापक कबीर ही माने जाते हैं। महाकवि श्री रवीन्द्रनाथ टागोर ने

१. 'कबीर ग्रन्थावली', पृष्ठ १२१ (सं० २०१६)।

२. पौड़ी हस्तलेख, पृ० ३२३। डॉ० बड़वाल द्वारा 'हिन्दी काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय'- पृ० ४१२ में उद्धृत।

‘हड़ड पोएम्स ऑफ कबीर’ में इनके सौ पदों का अंग्रेजी अनुवाद किया और उन्हींसे मूल प्रेरणा लेते हुए उसमें अपनी अन्तर-अनुभूति के साथ-साथ पश्चिम के कलाकारों की सामयिक भावना का छुट देकर ‘गीताजलि’ रची, जो कविता-क्षेत्र में विश्व के नोबल-पुरस्कार की पात्र बनी। कबीर ने अपने ज्ञान-क्षेत्र वाले जीव-ब्रह्म के शुष्क अद्वैतवाद को भाव-क्षेत्र में भी उतारकर उसे पति-पत्नी के अभेद-मिलन के प्रतीक में चित्रित किया है। इसमें सन्देह नहीं कि इस विषय में उन पर सूफी-सम्प्रदाय का प्रभाव पड़ा है, किन्तु कबीर के प्रेम का सूफियों की तरह जीव और ब्रह्म के क्रमशः ‘मासिक’ और ‘मासूक’ के सकेतो में न होकर, इसके विपरीत, प्रियतमा और प्रियतम के सकेतो में होना भावात्मक रहस्यवाद का छुट भारतीय रूप है। इसलिए भविन-क्षेत्र में यह सखी-सम्प्रदाय के भीतर आता है। कबीर की अन्तर्वर्ती जीवार्त्मा—‘दुस-हिन’—भाया का ‘धूँघट’ डाले हुए अपने ‘प्रीतम’ के पास जाने की बड़ी सात्ता-मित रहती है और प्रतिक्षण प्रश्न किया करती है :

बै दिन कय आधेने माइ ।

जा कारनि हम बेह धरी है, मिसिबो अंगि लगाइ ॥^१

तडपन के अधिक बढ़ जाने पर वह स्वयं अपने ‘बाह्वा’ की सदेश भेजने की चेष्टा करती है :

बाह्वा आव हमारे प्रेह रे, सुम्ह बिन दुलिया बेह रे ।

सब को कहै सुम्हारी नारी, मोकों इहै अवेह रे ।

एकमेक हूँ सेज न सोबै, सब लग केता नेह रे ।

आन न भावै नींद न आर्य, प्रिह बन धरै न धीर रे ।

है कोई ऐसा परउपगारी, हरि सँ कहै सुनाइ रे ।^२

अनुराग की तीव्रता से अभिभूत हुई वह तन्मयता में सारे ही विश्व एवं स्वयं को भी अपने ‘साज’ की सात्ता से ‘सान’ हुई पा रही है ।^३ उसके प्रियतम की आराधना के निमित्त ही गुद नानक के शब्दों में -

गगन में धास रवि चन्द बीपक बने,

तारक मंडल जनक मोतो ।

१. ‘कबीर प्रणायली’, पृष्ठ १६४ (सं० २०१६) ।

२. यही, १६४ ।

३. सात्ता मेरे साज की जित देखूँ तित साज ।

सात्ता देखन में गई मैं भी हो गई साज ॥

धून भतयानितो धीन चोरी करे,
बनराड कुचन्त जोनी ।
कंमो धारतो होइ भव खंडना तेरो,
धारतो अनाहुता बाजत भेरो ।^१

अर्थात् "गगन के धान पर सूर्य और चन्द्रमा दीपक तथा तारा-मंडल मोनी बने हुए हैं, मनसाचन का वायु घुप दे रहा है, पवन चाबरी कर रहा है, वन के वृक्ष धूनों की जोन दे रहे हैं, और घनहृद की भेरी बज रही है । विश्व कैंती अन्धी धारती कर रहा है !" बेचारी दुनहिन को बिरह प्रमत्त हो जाता है । वह भी क्या करे । बिरह-वेदना होती ही ऐसी है :

बिरह बान जेहि सागिया, औपय सगे न ताहि ।

मुमुकि मुमुकि मरि मरि जिबे, उठे कराहि कराहि ॥

मौमाग्यवश जब वह अपने 'गवन' (गोने) की कान सुन लेनी है, तो मन-ही-मन आकुलता में कभी-कभी यों गुनगुनाने लगती है :

सुनो के गवन मोरा जियरा धबराई ।

आहु मंदिरवा में अगिया सागि है, कोउ न बुझावन जाई ।

अन्त में वह 'पहरि छोडि के चली समुरिया ।' परन्तु 'जिउ' का 'भारण प्रगम, प्रगाथ है'; उसकी 'ऊँची गैन राह रपटीनी पाँव नहीं ठहराय ।' उधर देखो, तो बिरहिन के 'अमिनार की यात्रा' बड़ी लम्बी ठहरी । साथ ही वहाँ 'बोरन की डर बहुत कहत है' और :

जंगल में का सोवना, औषट है घाटा ।

सिह बाघ गज प्रजन, अरु लंबी बाटा ॥

निम बामुरि पेड़ा पई, जमदानी सुई ।

भूर धीर सार्व मर्त, सोइ जन छूई ॥

कबीर के इस वर्णन में प्रभावित टेंगोर के निम्न रहस्यवादी गीत में तुलना कीजिए, यद्यपि टेंगोर का रहस्यवाद भक्ति-क्षेत्र में कबीर की तरह सभी-सम्प्रदाय का न होकर यहाँ सखा-सम्प्रदाय का है :

आजि भट्टेर राते तोमार अभितारे,

परानमना बन्धु हे आमार ।

× × ×

तोमार पय कोषाय भाबि ताइ

सुदूर जोन नदोर पारे

१. 'गुह प्रग्य साहब', पृष्ठ ३०८ ।

अनुयायी हैं। किन्तु इनका भावनात्मक प्रकार उम विदेशी पुट को लिये हुए है, जिसका उदय अरब और फारस में हुआ है। सूफी मत में ज्ञान-शेख के सर्वात्मवाद की माधुर्य भावना द्वारा अभिव्यक्ति सन्त कवियों की तरह परमात्मा और जीवात्मा के प्रियतम और प्रियतमा के रूप में नहीं, बल्कि, जैसा कि हम कह आए हैं, प्रियतमा और प्रियतम के रूप में होती है। साहित्यदर्पणकार के अनुसार भारतीय साहित्य-परम्परा तो यह है—‘मादौ बाष्प, स्त्रिया राम, पश्चात् पुस्तदिगिते’^१ अर्थात् पहले स्त्री का अनुराग बताओ, उसकी चेष्टाओं से पुरुष का बाद को। यही कारण है कि तमाम संस्कृत-काव्यों में प्रेम-निवेदन की पहल नायिका की और से होती है और वह अपने प्रियतम के लिए वियोग के माना क्लेशों एवं कष्टों को भोगती है। ‘राम-चरित मानस’ में भी तुलसीदास ने जमक की बाटिका में राम-सीता के परस्पर प्रथम साक्षात्कार के समय सीता की आँखों में ही पहले अनुराग की रेखा खींची है। किन्तु फारसी साहित्य में प्रेम के धीगणेश की बात ही दूसरी है। यहाँ तो ‘परवाना’ ‘शमा’ पर टूटता है और अपनी बलि दे देता है। सैता के लिए मजबूत क्या-क्या नहीं करता, परन्तु सैता उससे उतनी प्रभावित नहीं दिखलाई पड़ती। इसी तरह सूफी-मत में भी जीव-प्रियतम ब्रह्म-प्रियतमा से मिलने के लिए धावून हो उठता है। वह जगत् के उस विराट् सौन्दर्य के पीछे अपना जय सब-कुछ न्योछावर कर देता है, तब वही धन्त में उससे मिलन होता है। यही सूफी सिद्धान्त की स्थूल रूप-रेखा है। सूफी कवियों ने हिन्दू-भाष्यानों की लेकर इन पर कल्पना का मनोरम मुसम्मा चढ़ाते हुए पद्यों में लौकिक प्रेम की बड़ी रोमांटिक—स्वाच्छान्दिक—कहानियाँ लिखी हैं। डॉ० बहध्वाल के शब्दों में ‘ये कहानियाँ एक प्रकार से अन्वोक्तियाँ हैं, जिनमें लौकिक प्रेम ईश्वरी-मुरा प्रेम का प्रतीक है।’^२ शब्दान्तर में, इन्हें हम पारिव्य सावरण में अध्यात्मवाद की व्याख्याएँ कह सकते हैं। स्पष्ट है कि ‘प्रतीक’ ही सूफी-साहित्य के राजा है। उनकी अनुमति के बिना सूफियों के क्षेत्र में पदार्पण करना एक सामान्य भगवाण है।^३

हिन्दी में इन प्रेम-परक कथन-काव्यों का आरम्भ मियाँ बुतुबत (स० १५५०) की ‘मृगावती’ से हुआ, जिसमें चन्दनगर के राजकुमार और कचनपुर की राजकुमारी मृगावती की प्रेम-गाथा का वर्णन है। उन्हींके अनुकरण पर

१. ‘साहित्य-दर्पण’, ३। इतो० २२३।

२. ‘हिन्दी काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय’, पृ० ८३।

३. ‘चन्द्रवल्ली पट्टे’, ‘सत्सम्पुर्ण अथवा सूफीमत’, पृ० ६७।

मन्त्र शैली ने अपनी 'मधुमानती' लिखी। फिर इस परम्परा में सर्व-शिरोमणि 'पद्मावत' आता है, जो मलिक मुहम्मद जायसी ने (१५२० ई० के लगभग) लिखा। इसके बाद तो हिन्दी में प्रेम-काव्यों की एक बाढ़-सी आ गई, जिनकी संख्या ढाँ० कमल कृन्धेय की नवीनतम शोध के अनुसार ६३ है, और परम्परा बीसवीं सदी तक चली आ रही है।^१ हिन्दी के हार्तावादी कवि 'बच्चन' आदि की रचनाएँ भी इसी प्यारसी परम्परा के अन्तर्गत आती हैं, यद्यपि सूफी प्रेम-काव्यों की तरह वे व्यात्मक न होकर ऊपर सम्मान की स्वाइयों के अनुकरण पर लिखे मुक्तक प्रेम-गीत हैं, जो शीतलुमान कवियों की तरह रहस्यवाद के पवित्र देव-मन्दिर की छोड़कर भौतिक बितान-नवन में गाये हुए हैं।

मूठी कवियों के प्रसिद्ध प्रतिनिधि जायसी हैं, जिनका 'पद्मावत' हिन्दी-जगत् में आज विवेक चर्चा और आदर का पात्र बना हुआ है। इसमें राजस्थान की कौरागना पद्मावती की कथा है और श्री रामचहरी जायसी के 'पद्मावन' मुख्य एवं ढाँ० मयोरय मिश्र के शब्दों में "इसमें की कथा-वस्तु उनकी धार्मिक आस्था और साधन-प्राप्ति का भी प्रतीकात्मक अन्वयदान है।"^२ क्या इस प्रकार है :

मिहन हीप के राजा रणवर्सेन की पद्मावती नामक एक परम सुन्दरी कन्या थी। उनके पास हीरामन नाम का एक भूषा था। पद्मावती के दुवावस्था में आने पर एक दिन हीरामन उसके लिए एक योग्य वर ढूँढने के लिए जाने की बातें कर रहा था कि राजा को पता लग गया। वह उस पर बड़ा क्रुपित हुआ और उसे मरवा डालना ही चाहता था कि लडकी के अनुमन-विनय पर भूषा उन समय किसी तरह बचा लिया गया, किन्तु बाद की राजा से डरा हुआ भूषा जंगल में उड़ गया। वही वह एक व्याध की पकड़ में आ गया, जिसने उसे चितौर के बाजार में एक बाह्यार के हाथ बेच दिया। बाह्यार ने भी लडकी को बड़ा मुर्गी कहकर उसे चितौर के राजा रत्नसेन के पास बेच दिया।

एक दिन हीरामन रत्नसेन की रानी नाममती के पास पद्मावती के परम मोन्दर्य की प्रशंसा कर बैठा। बाह में रानी जब लडकी और दामी को ठन्कान देने मार देने की आज्ञा दे दो। दामी समन्दार थी। राजा के डर से उसने भूए को तो नहीं दिया दिया और रानी की मीं ही कह दिया कि उसे मार दिया गया है। रत्नसेन भूए के मारे जाने की बात का पता चलने पर जब बड़ा दुखी हुआ, तो दामी ने मट उसे ला दिया। राजा ने भी जब हीरामन से

१. 'हिन्दी प्रेमाख्यानक काव्य', पृ० १७।

२. 'हिन्दी-साहित्य का उद्भव और विकास', पृ० १५७।

पद्मावती के सौन्दर्य का वृत्तान्त सुना, तो वह अपने वेश में न रह सका और उसे प्राप्त करने के लिए हीरामन और जोगियों के वेश में सोलह हजार राजकुमारों के साथ लेकर स्वयं भी जोगी वन पर छोड़कर चल पड़ा। जोगी-दल मध्य-प्रदेश के बीहड़, विकट मार्ग को पार करके सिंहल द्वीप के लिए प्रस्थित हुआ। सातों भीषण समुद्रों के तूफानों को पार करके अन्त में वे सिंहल द्वीप उतर गए और वहाँ नगर के बाहर शिव के मन्दिर में डेरा डाल दिया। उधर हीरामन ने उड़कर अन्तःपुर में पद्मावती को राजा के भुलौ और उसके आगमन की बात कह सुनाई। राजकुमारी भी एक दिन शिव-पूजन के बहाने ही रत्नसेन को देखने मन्दिर में आ गई। सौन्दर्य की उस असीमक ज्योति को देखकर राजा मूर्छित हो गया। जब उसे चेतना आई, तब तक राजकुमारी वापस चली गई थी। किन्तु प्रमत्त करने पर भी राजा को होश में न आते हुए देखकर वापस हाँती हुई राजकुमारी यह सन्देश छोड़ गई थी कि 'जोगी, तेरी तपस्या के फल का जब भवसर आया, तब तू सो गया।' अब तो राजा और भी अधीर एवं व्याकुल हो उठा और वह अग्नि-प्रवेश द्वारा अपनी घसटा वेदना का अन्त करना ही चाहता था कि इतने में कोड़ी के वेश में शिव-मावती आ पहुँचे। दोनों ने उसके प्रेम की कड़ी परीक्षा ली और उसे कुन्दन बना हुआ वाकर शिव ने उसे सिद्ध बटी देते हुए सिंहगड पर खटने की सलाह दी। रत्नसेन रात को गढ़ पर चढ़ ही रहा था कि गढ़ के सैनिकों ने उसे पकड़ लिया। गन्धर्वसेन की आज्ञा से रत्नसेन जब धूली देने के लिए ले जाया जाने लगा, तो इतने में सोलह हजार जोगियों ने धावा बोल दिया। शिव और हनुमान भी उनके साथ हो गए। गन्धर्वसेन की सारी सेना दाग-भर में हार गई। गन्धर्वसेन ने शिव की पट्टाभार लिया और तरकाश उनके पैरों पर गिर गया। रत्नसेन का सारा वृत्तान्त विदित हो जाने पर शिव की आज्ञा से गन्धर्वसेन ने धूम-धाम से पद्मावती का विवाह उनके साथ कर दिया।

उपर जब से राजा घर छोड़कर चला गया था, नागवती के दुःख का कोई पारावार न रहा। बेचारी की रातें रो-रोकर बटती थी। एक रात एक पक्षी उगे पक्ष बैठा, तो उसने अपनी सारी व्यापा-बधा उसे कह सुनाई। दयालु होकर पक्षी उसका बिरह-सन्देश लेकर सिंहगड पर पहुँचा। उससे नागवती का हाल सुनकर रत्नसेन ने जब घर चमने की टानी और मृत-मे घन के साथ पद्मावती को लेकर चित्तौड़ के लिए प्रस्थान किया। देवयोग से समुद्र में तूफान उठता है और उनका जहाज डूब जाता है; किन्तु मरुतीदेवी की गहायत्रा से तीर पर पहुँचकर वे सब-ने-सब सन्तुष्ट चित्तौड़ आ जाते हैं। पति को घर आया हुआ

देखकर नागमती खुशी से फूली नहीं समाती । राजा का दोनों रानियों के प्रति समान प्रेम होने के कारण सपत्नियों की ईर्ष्या परस्पर प्रेम में बदल जाती है । कुछ समय बाद राजा को नागमती से नागसेन और पद्मावती से पद्मसेन नाम के दो पुत्र प्राप्त होते हैं ।

रत्नसेन के दरबार में राघवचेतन नाम का एक पंडित था, जिसे यक्षिणी सिद्ध थी । एक बार अमावस्या के दिन राजा ने उससे तिथि पूछी, तो उसके मुँह से सहसा निकल गया 'भाज द्वितीया है ।' अन्य पंडितों ने जब प्रति-बाद किया, तो राघव ने सिद्ध की हुई यक्षिणी के प्रभाव से शाम को आकाश में चन्द्रमा दिखा दिया । पीछे से राजा को जब इस रहस्य का पता चला, तो वह बड़ा क्रुद्ध हुआ और उसने उस वामी पंडित को देश से निकाल दिया । रानी पद्मावती को एक ब्राह्मण का निकाला जाना असह्य । उसने दया में आकर उसको जाने समय अपने हाथ का एक कंगन दान में दे दिया । अपमान से जला-भुना राघव अब चारुव्य वन गया । बदला लेने के लिए वह दिल्ली पहुँचा । वहाँ उसने बादशाह अलाउद्दीन से पद्मावती के अद्भुत सौन्दर्य की चर्चा की और उसका कंगन भी दिखाया । बादशाह काम-वशीभूत हो गया । उसने रत्नसेन को पत्र लिखा कि पद्मावती को श्रीघ्न ही दिल्ली-दरबार में भेज दो । रत्नसेन को यह बात बड़ी बुरी लगी । वह बहुत बिगड़ा और दूत को बोरा लौटा दिया । इसके बाद अलाउद्दीन ने चित्तौड़ पर धावा बोल दिया । कहते हैं कि वहाँ तक सपर्यं चलता रहा, पर मुसलमान गढ़ न ले सके । अन्त में बादशाह के मस्तिष्क में सन्धि की चाल आई, जिसकी शर्त यह रखी गई कि राजा अपने महल में दर्पण पर पद्मावती की छाया-भाज देखने दे, तो बादशाह सन्तुष्ट होकर दिल्ली वापस चला जाएगा । बैसा ही किया गया । रानी की परछाईं दिखाकर राजा अलाउद्दीन को विदा करने के लिए गढ़ के फाटक तक आया ही था कि तत्काल अपने सैनिकों से गिरफ्तार करवाकर बादशाह उसे दिल्ली ले आया । उसकी इस नीचता पर चित्तौड़ में सर्वत्र खोभ और क्रोध छा गया । इधर भवसर का लाभ उठाते हुए रत्नसेन के शत्रु पड़ोसी भुंभलनेर के राजा देवपान ने भी ठीक इसी समय पद्मावती पर डोरे डालने आरम्भ कर दिए । चारों तरफ से विपद्ग्रस्त होकर बेचारी रानी अपने भायके के गौरा और बादल नामक दो बोरों को बुला लाई और उनकी सलाह से सोलह सौ पालकियों में सशस्त्र सैनिकों को बिठनाकर पति को छुड़ाने स्वयं दिल्ली पहुँची । वहाँ रानी ने एक बात कही । उसने बादशाह को सन्देश भेजा कि अपनी दासियों समेत मैं स्वयं आपके पाग आ रही हूँ; सिर्फ एक बार अपने पति से मिलकर उन्हें उनके हि० प०—१४

गड की चाबी देने की आज्ञा चाहती हूँ और फिर सदा के लिए प्राप्त की हो बनी रहूँगी। अलाउद्दीन ने आज्ञा दे दी। राजा के पास पहुँचते ही पालकी में से उतरकर एक सोहार ने भट उनही वेड़ी काट दी और रत्नमेन पहले से ही तैयार खड़े किये घोड़े पर सवार होकर भाग निकले। उधर एकदम युद्ध छिड़ पड़ा। पीछे आती हुई मुगल सेना को मोरा रोकें रहा और बादल राजा-रानी को लेकर चित्तौड़ पहुँच गया। रात को रानी से देवपाल के प्रभुत्व का वृत्तान्त सुनकर राजा को बड़ा क्रोध आया और उसने दूसरे दिन ही कुम्हलनेर पर चढ़ाई कर दी। युद्ध में देवपाल और रत्नसेन दोनों मारे गए। पचावती और नागमती दोनों राजा के साथ सती हो गईं। चित्तौ की घात अभी बुझी भी न थी कि इतने में बाही सेना भी चित्तौड़ आ पहुँची। बादल ने गड की रक्षा करते-करते प्राण दे दिये। चित्तौड़ पर अलाउद्दीन का अधिकार तो हो गया, पर वह अपनी मनोरम-विन्दु—सर्वश्रीम सुन्दरी—के स्थान में एक रात की डेरी के प्रतिरिक्त और कुछ न पा सका।

उपरोक्त कथानक में पचावती, रत्नसेन (भीमसिंह), अलाउद्दीन-सामन्धी बानें तो ऐतिहासिक तथ्य हैं, किन्तु जोनिया की टोली, सिंहलद्वीप, मानसरोवर, शिवमन्दिर आदि कवि की कल्पना-मात्र हैं। हम पीछे जायसी का रहस्यवाद कह आए हैं कि गोरख-वध संभव होने हैं। वे सिंहल-और प्रतीक-सम्बन्ध द्वीप को एक सिद्ध-पीठ मानते हैं, जहाँ तिब्बि के लिए साधक को जाना पड़ता है। गोरख-वध को प्रभावित करने वाले बीड़ों का केन्द्र-स्थान भी वही है। पश्चिनियों का वह घर है। कहने हैं कि स्वयं गोरखनाथ के गुरु मधुसूदननाथ (मत्स्येन्द्रनाथ) वहाँ एक बार पश्चिनियों के जाल में फँस गए थे, जिन्हें पीछे गोरखनाथ ने जाकर छुड़ाया। इस तरह ये सब बातें कथा के लिए आध्यात्मिक वातावरण का निर्माण करने में उपयोगी बनीं जैसा कि व्यंग्योक्ति-वाक्यों में साधारणतः हुआ ही करता है। जायसी ने अपने 'पचावत' में ही लौकिक शक्तियों की गहरी प्रेम-बहानी की ओट में जीव-ब्रह्म के रहस्यमय अभेद-मिलन को सुगरित किया है; इसका यों कहिए कि नीरस दार्शनिक ज्ञान-मापता की लौकिक मधुर शृंगार का रसिद परिधान पहनाकर मूर्त और मामल बना दिया है। हम कह आए हैं कि कबीर भी रहस्यवादी हैं, किन्तु पुस्तकी के वाक्यों में "कबीर में जो कुछ रहस्यवाद है, वह सर्वत्र एक भावुक या कवि का रहस्यवाद नहीं है। हिन्दी के कवियों में यदि कहीं रामलील और मुन्दर चटनी रहस्यवाद है, तो जायसी में, जिनकी

भावुकता बहुत ही ऊँची कोटि की है।^१ विश्व-हृदय की अधिष्ठात्री पद्मावती के रूप में कवि ने उस विराट् सौन्दर्य—चिन्मयी महान् ज्योति—की ओर संकेत किया है, जो समस्त लोकों को आलोकित कर रहा है :

रवि ससि नखत दिपाँह ओहि जोती ।

रतन पदारथ मानक मोती ।

पद्मावती ने :

नयन जो देखा कमल भा, निरमल नीर सरीर ।

हंसत जो देखा हंस भा, बसन-ज्योति नग-हीर ।

अर्थात् जहाँ दृष्टि डाली, वहाँ कमल हो गया। उसके निर्मल शरीर के स्पर्श से जल निर्मल बन गया, जिधर हँसकर देखा, वहाँ हंस उत्पन्न हो गए। उसके दाँतों की पत्ति से हीरे-पन्ने प्रकट हो गए। जायसी की तरह रहस्यवादी कवि डॉ॰ रामकुमार वर्मा के अन्त-स्थ कलाकार ने भी पहले तो जिज्ञासा उठाई :

ओसों का हँसना बालरूप,

यह किसका है छविमय विलास ।

बिहगों के कण्ठों में समोड़,

यह कौन भर रहा है मिठास ?

और फिर उत्तर दिया :

‘मेरे हँसने से ही अशि-किरणों का उज्ज्वल हास हुआ ।

मेरे आँसू की संख्या से तारों का उपहास हुआ ।’

वर्माजी का चित्र व्यष्टि-समष्टि की अभेद-अवस्था का चित्र है। ऐसा ही चित्र अहाँकारम्प की अनुमूर्ति में एक वैदिक ऋषिका याक् ने भी खींचा है :

अहं द्रेभिर्बन्धुभिश्चराभ्यहमादित्येदत विश्वदेवैः ।

अहं मित्रावरुणोभा विभर्ग्यहमिन्द्राग्नी अहमश्विनोभा ॥^२

प्रकृतिवादी कवियों की तरह जायसी के सभी प्रकृति-चित्र आध्यात्मिक वातावरण का निर्माण करके अलौकिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करते हैं। यही बात

१. ‘जायसी-पद्मावती’, भूमिका, पृ० १६४ (सं० २००८) ।

२. ऋग्वेद, ८।७।१।१ ।

हिन्दी-रूपान्तर :

रुद्र और वसुधों में मैं ही रहती,

आदित्य कभी ओं विश्वदेव बनती,

मित्रवरुण दोनों में मेरा प्रकाश,

रुद्र, अग्नि, अश्विनि मेरा विकास ।

अन्य सूझी कवियों के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। जायसी की तरह भंडेजी-कवि शैली भी अन्योक्ति-पद्धति में रचित अपनी रहस्यवादी रचना Epipsy-chidion में प्रकृति के उपकरणों में विराट् प्रियतमा की वाणी में सुना करता था :

Insolitudes

Her voice came to me through the whispering woods,
And from the fountains, and the odours deep,
Of flowers, which like lips murmuring in their sleep,
Of the sweet kisses which had lulled them there,
Breathe but of her to the enamoured air.^१

जायसी ने 'नलशिल खंड' में पद्मिनी के सभी भंगों का ऐसा ही वर्णन किया है जिसमें प्राँखों के भागे व्यंग्य रूप से परासत्ता—समष्टि चेतना—का भी चित्र लिख जाता है। पद्मिनी का घर सिंहलद्वीप है, जो शिवलोक का प्रतीक है। उसके चारों ओर मानसरोवर है और 'ऊँची पोंरी ऊँच भवासा, जनु कैलास झुद्ध कर वासा'। शैवागम में कैलास को ही 'परम पद' कहा गया है। इस सिंहलद्वीप-रूपी कैलास में 'कूने फरं धवो रितु, जानहु सदा बसन्त'। 'कामा-यनी' में प्रसादजी के मनु और श्रद्धा भी तो भक्तगोपराव ऐसे ही कैलास में पहुँचे थे, जहाँ :

उम्भद माधव मलयानिल
बोड़े सब गिरते पड़ते;
परिमल सँ बली महाकर
काकली, मुमन थे भड़ते ।

उधर रत्नसेन का निवास-स्थान वित्तीङ्गद है, जो शरीर का प्रतीक है

१. हिन्दी-रूपान्तर :

एकान्त प्रदेशों में
उसकी ध्वनि मेरे कानों में घ्राई
फुस-फुस करते कानन के कोनों से,
झर-झर भरते पर्वत के झरनों से,
उन कुसुमों की गहरी महक-महक से,
जो झपटों के से मधु-धुम्वन द्वारा
घससाए, सोए, बड़-बड़ करते,
धुम्य पवन को उसका घाना कहते ।

और स्वयं रत्नसेन शरीर-बद्ध जीवात्मा (जायसी के अनुसार 'मन') का प्रतीक है। गढ़ के 'नव पौरी बाँकी, नव सड़ा' शरीर के नव द्वार हैं। गढ़ का पहरा देने वाले 'पाँच कोतवार' शरीर के पंच-वायु हैं। 'दसबैं दुवारा' पर बजने वाला 'राज-धरियारा' साधक की अन्तर्मुखी साधना में ब्रह्म-रन्ध्र का 'मनाहत नाद' है। हीरामन मूषा, जो पद्मिनी को जानता है, ऐसे गुरु का प्रतीक है, जिसे तत्त्व-दर्शन हो चुका है। मूए से पद्मिनी का परिचय प्राप्त करके रत्नसेन का विह्वल होना गुरु-उपदेश से ज्ञानामुक्त को तत्त्व की लगन पंदा होना है। राजा का पद्मिनी की खोज में घर-बार छोड़कर निकल पड़ना एवं रास्ते की बीहड़ यात्रा, समुद्र और तूफान आदि का सामना करना साधक का परमार्थ-प्राप्ति के मार्ग में पड़ने वाली बिघ्न-बाधाओं तथा कष्टों को भेनना है। अन्त में राजा को पद्मावती की प्राप्ति मायक की तत्त्व-प्राप्ति है। नागमती की तरफ से सदेश लाने वाली 'पौलौ' एक मनोवृत्ति है, जो साधक को सत्सार की याद दिलाती है। नागमती, कवि के शब्दों में 'दुनिया घघा'—संसारी माया—है। राजा के घर लौट आने पर पद्मिनी और नागमती का विवाद साधक में परमार्थ और सांसारिक वृत्ति के मध्य संघर्ष है। राजा द्वारा समान प्रेम दिखलाने पर दोनों का कलह-रामन और समन्वय साधक की परमार्थी एवं सत्सारी वृत्तियों का, योग और भोग का परस्पर सन्तुलन—'समरसता'—है। इस 'आनन्द-समन्वय' के निष्कटक साम्राज्य में बिघ्न-बाधा ढालने के लिए दुर्जीव राक्षस-चेतन संतान के प्रतीक में काँटे बोने आता है, जो माया का प्रतीक है। देवपाल का चोला पहनकर माया दूसरे रूप में भी आती है। इस तरह से सभी विविधरूपिणी मायाएँ उस बिराट् साम्राज्य को बीरान बनाने का प्रयत्न करती हैं। कभी-कभी तो ये अपने प्रयत्नों में सफल हुई-सी दृष्टिगत होती हैं, किन्तु गीरा और यादल के रूप में साधक की बलवती सद्-वृत्तियाँ उन्हें पीछे धकेल देती हैं। वास्तव में वह 'ज्योति' सर्वथा मायातीत ठहरी। माया का कोई भी रूप उसको छू तक नहीं सकता। यह तो रत्नसेन जीवात्मा को लेकर एक हो गई है और आदित्य काल तक एक ही रहेगी। ध्यष्टि-चेतना का समष्टि-चेतना के साथ ऐकात्म्य ही इस प्रेम-कथा का ध्यजनावृत्ति-बोध्य आध्यात्मिक पक्ष है, जो प्रत्येक मानव पर लागू हो सकता है। जायसी ने ग्रन्थ के उपसंहार में अपनी अन्वयोक्ति के इन सभी प्रतीकों को स्वयं खोल भी दिया है।

घोड़ह भुवन जो तर उपराही । ते सब मानुष के घट माँही ।

सन चितउर मन राजा कीन्हा । हिय सिपल बुधि पद्मिनी चीन्हा ॥

अन्य गूफो कवियों के सम्बन्ध में भी कहो जा सकती है। जायसी की तरह अंग्रेजी-कवि शैली भी अन्वोक्ति-पद्धति में रचित अपनी रहस्यवादी रचना Epipsy-chidion में प्रकृति के उपकरणों में विरह प्रियतमा की वाणी यों सुना करता था :

Insolitudes

*Her voice came to me through the whispering woods,
And from the fountains, and the odours deep,
Of flowers, which like lips murmuring in their sleep,
Of the sweet kisses which had lulled them there,
Breathe but of her to the enamoured air.*^१

जायसी ने 'नखदिल खंड' में पद्मिनी के सभी अंगों का ऐसा ही वर्णन किया है जिसमें धातों के आगे व्यंग्य रूप से परासता—समष्टि चेतना—का भी चित्र खिंच जाता है। पद्मिनी का घर सिंहलद्वीप है, जो शिवलोक का प्रतीक है। उसके चारों ओर मानसरोवर है और 'ऊँची पोरी ऊँच भवासा, जनु कैलास इन्द्र कर वासा'। शैवाग्रम में कैलास को ही 'परम पद' कहा गया है। इस सिंहलद्वीप-रूपी कैलास में 'फूल करं छरी रितु, जानहु सदा बसन्त'। 'कामा-यनी' में प्रभादजी के मनु और श्रद्धा भी तो अन्ततोगत्वा ऐसे ही कैलास में पहुँचे थे, जहाँ :

उम्रव भागव मलयानिल
बौड़े सब गिरते पड़ते;
परिमल से खली महाकर
काकली, मुमन ये भड़ते ।

उधर रत्नसेन का निवास-स्थान विसोडगड है, जो शरीर का प्रतीक है

१. हिन्दी-रूपांतर :

एकान्त प्रदेशों में
उसकी ध्वनि मेरे कानों में धाई
फुस-फुस करते कानन के कोनों से,
भर-भर भरते पर्वत के भ्रूनों से,
उन कुसुमों को गहरी महक-महक से,
जो आधरों के से मधु-बुग्मन द्वारा
घलसाए, सोए, बड़-बड़ करते,
भुग्ध पवन को उसका भाना कहते ।

और स्वयं रत्नसेन शरीर-बद्ध जीवात्मा (जायसी के अनुसार 'मन') का प्रतीक है। गढ़ के 'नव पौरी बाँकी, नव खड़ा' शरीर के नव द्वार हैं। गढ़ का पहरा देने वाले 'पाँच कोतवार' शरीर के पंच-वायु हैं। 'दसवें दुवारा' पर बजने वाला 'राज-घरियारा' साधक की अन्तर्मुखी साधना में ब्रह्म-रन्ध्र का 'मनाहत नाद' है। हीरामन सूझा, जो पद्मिनी को जानता है, ऐसे गुरु का प्रतीक है, जिसे तत्त्व-दर्शन हो चुका है। सूए से पद्मिनी का परिचय प्राप्त करके रत्नसेन का विह्वल होना गुरु-उपदेश से जिज्ञासु को तत्त्व की लगन पैदा होना है। राजा का पद्मिनी की लोच में घर-बार छोड़कर निकल पड़ना एवं रास्ते की बीहड़ यात्रा, समुद्र और तूफान आदि का सामना करना साधक का परमार्थ-प्राप्ति के मार्ग में पड़ने वाली विघ्न-बाधाओं तथा कष्टों को भेसना है। अन्त में राजा की पद्मावती की प्राप्ति साधक की तत्त्व-प्राप्ति है। नागमती की तरफ से सदेस साने वाली 'पौखी' एक मनोवृत्ति है, जो साधक को ससार की याद दिलाती है। नागमती, कवि के शब्दों में 'दुनिया घंघा'—ससारी माया—है। राजा के घर लौट आने पर पद्मिनी और नागमती का विवाद साधक में परमार्थ और सांसारिक वृत्ति के मध्य संघर्ष है। राजा द्वारा समान प्रेम दिखलाने पर दोनों का कलह-शमन और समन्वय साधक की परमार्थी एवं ससारी वृत्तियों का, योग और भोग का परस्पर सन्तुलन—'समरसता'—है। इस 'मानन्द-समन्वय' के निष्कटक साम्राज्य में विघ्न-बाधा डालने के लिए दुर्जीव राघव-चेतन सैतान के प्रतीक में काँटे बोने आता है, जो माया का प्रतीक है। देवपाल का घोला पहनकर माया दूसरे रूप में भी आती है। इस तरह से सभी विविधरूपिणी मायाएँ उस बिराट् साम्राज्य की बीरान बनाने का प्रयत्न करती हैं। कभी-कभी तो ये अपने प्रयत्नों में सफल हुई-सी दृष्टिगत होती हैं, किन्तु गीरा और यादल के रूप में साधक की बलवती सद्-वृत्तियाँ उन्हें पीछे धकेल देती हैं। वास्तव में वह 'ज्योति' सर्वथा मायातीत ठहरी। माया का कोई भी रूप उसको छू तक नहीं सकता। यह तो रत्नसेन जीवात्मा की लेकर एक हो गई है और शादवत बान तब एक ही रह्यो। व्यष्टि-चेतना का समष्टि-चेतना के साथ ऐकात्म्य ही इस प्रेम-कथा का ध्वंजनावृत्ति-बोध्य आध्यात्मिक पक्ष है, जो प्रत्येक मानव पर लागू हो सकता है। जायसी ने ग्रन्थ के उपसंहार में अपनी अन्व्योक्ति के इन सभी प्रतीकों को स्वयं गोन भी दिया है :

घोड़ह भुवन जो तर उपराहो । ते सब मानुष के घट माँहो ।

तन बितउर मन राजा कोन्हा । हिय सिपल बुधि पद्मिनी कोन्हा ॥

गुरु मुग्धा जेह पंथ देखावा । बिनु गुरु जगत् को निरगुन पावा ।

भागमती यह दुनिया बंधा । बांछा सोइ न एहि चित बंधा ॥

राघव दूत सोई संतानू । माया अलाउरीं सुसतानू ॥

प्रेम कथा एहि भौति विचारहु । बूझि लेहु जो बूझं पारहु ॥^१

हमारे विचार में प्रतीयमान अर्थ को अभिधा द्वारा खोलकर जायसी ने ठीक नहीं किया है, क्योंकि शब्द और अर्थ के वैशिष्ट्य द्वारा बोध्य व्यंग्यार्थ को

व्यंग्य एव गूढ़ रखने में ही जो भास्वाद्यता, सहृदय-

भाव्यता की अन्योक्ति सवेद्यता एव प्रेयणीयता रहती है, वह उसके वाच्य के बोध और 'कामायनी' भववा स्पष्ट बन जाने पर नष्ट हो जाया करती है ।

ऐसी अवस्था में ध्वनि अपने उच्च भासन से उतरकर गुणीभूत व्यंग्य-काव्य के भीतर आ जाती है । इसीलिए सादृश्य को वाच्य बनाने वाले भट्ट वाचस्पति के निम्न पद्य को लक्ष्य करके साहित्यदर्पणकार की आलोचना हम सुतराम् जायसी पर भी लागू कर सकते हैं :

जनस्याने भ्रान्तं कनकमृगतुष्पाग्नितथिया,

यचो बंदेहीति प्रतिपदमुदधु प्रलपितम् ।

कृतालंकाभर्तुर्वंदनपरिपाटोषु घटना

मयाऽन्तं रामाखं कुशलवसुता न त्वधिगता ॥

"यहाँ 'मैं राम बन गया' ऐसा न कहने पर भी शब्द-शक्ति से ही राम बन जाना अवगत हो जाता है । उसके वाच्य बन जाने पर सादृश्यमूलक तादात्म्यारोप स्पष्ट होता हुआ अपनी गोपनीयता खो बैठा, इसलिए वाच्य बना हुआ सादृश्य वाक्यार्थान्वय—वाक्यार्थ—का अग्न बन गया है (स्वतन्त्र नहीं रहा) ।"^२ इस दृष्टि से कामायनीकार में कला का यह दैवीक अन्धा निखरा है । इसके प्रतिरिक्त भारतीय अध्यात्मवाद की दृष्टि से जायसी के अन्योक्ति-निर्वाह में भी कुछ दोष आ गए हैं । यदिमनी की प्राप्ति के बाद रत्नसेन का नागमती का सदेव पाकर फिर वापस उसके पास घर आ जाना 'न स पुनरावर्तते, न पुनरावर्तते' के अनुसार ब्रह्म-प्राप्ति के बाद जीवात्मा का फिर कभी मायाबद्ध हो

१. 'आयसी प्रत्यावर्ती' पृ० ३०१ (सं० २००८) ।

२. "इत्यत्र 'रामत्वं प्राप्तम्' इत्यवघनेऽपि शब्द-शक्तेरेव रामत्वमवगम्यते । वचनेन तु सादृश्यहेतुवत्तादात्म्यारोपणमाविष्कुर्वता तद्योपनमपाकृतम् । तेन वाच्यं सादृश्यं वाक्यार्थान्वयोपपादकतयाऽगता नीतम् ।"

संसार में न आने के सिद्धान्त के विपरीत है ।^१ स्वयं जायसी ने भी

अगम पंथ पिय तहाँ सिधावा ।

जो रेगपड सो बहुरि न आवा ।

कहकर उसे माना है । इसी तरह माया के प्रतीक-भूत राघव चेतन, अना-उद्दीन और देवपाल के अपकृत्यों का प्रसंग भी सिद्धान्ततः बाद में न आकर पहले आना चाहिए था, क्योंकि माया की बाधाएँ ब्रह्म-प्राप्ति के पूर्ण ही आया करती हैं, पीछे नहीं । इसके अतिरिक्त ब्रह्म-प्रतीक पद्मिनी का अन्त में सती होने के रूप में विनाश दिखाना, ब्रह्म का जीव के लिए आरम्भ-वर्तिमान करना भी सर्वथा अनुपपन्न है । सिद्धान्त की दृष्टि से हमारे विचार में रत्नसेन द्वारा पद्मिनी-प्राप्ति तक ही काव्य-कथा समाप्त हो जानी चाहिए थी । वास्तव में कवि ने लौकिक कथा ही ऐसी घटना-क्रम वाली चुनी है, जिसके शरीर पर भारतीय अष्टात्मवाद का बोला फिट नहीं बैठता । यही कारण है कि 'पद्मावत' में आध्यात्मिक अन्व्योक्ति का उपक्रम स्पष्ट होने पर भी मध्य से शिथिल होनी हुई वह अन्त में अस्पष्ट और प्रायः भौतिक कथा-परक ही रह जाती है । सम्भवतः अपनी इस प्राविधिक धुटि का अनुभव होने पर ही कवि को अभिधा की शरण लेकर सिद्धान्त-प्रचार एवं उपदेश के अभिप्राय से अपनी अन्व्योक्ति को पूर्वनिर्दिष्ट प्रकार से बाध्य बनाना पड़ा हो । तुलनात्मक दृष्टि से भारतीय आधार पर लड़ी 'कामायनी' की अन्व्योक्ति को भी देखिए कि वह किस तरह इन सभी मैदानिक दोषों से सर्वथा निर्मुक्त है । स्पष्ट है कि जायसी तथा उनके साथी सूफी सन्त भारतीय नाम-रूपों को लेकर अपने 'मुहम्मद'-वाद को हमारे ब्रह्मवाद का बाना पहनाकर मुस्लिम धर्म के प्रचार में सर्वथा विफल ही रहे, यद्यपि रसवाद की दृष्टि से उनकी रचनाएँ हृन्मन को छूती हैं और हिन्दी-साहित्य की अमूल्य दाय हैं ।

अन्व्योक्ति-वदति पर रहे प्रेम-कथा-साहित्य में जायसी के बाद उसमान कवि का नाम आता है । इन्होंने 'पद्मावत' के आधार पर ही १६१३ ई० में अपनी 'चित्रावती' लिखी । यद्यपि इसकी कहानी ऐति-उसमान की 'चित्रावती' हासिक न होकर कवि के ही शब्दों में 'हिए उपाइ' अर्थात् हृदय-जलित है, जो अपने साथ कुछ तिलस्मी पुट भी लिये हुए है । इसमें नेपाल के राजकुमार मुजान और रूपनगर की राजकुमारी चित्रावती का प्रणय-वृत्तान्त है । 'पद्मावत' की तरह इसमें भी दो नायिकाएँ हैं—चित्रावती और कैलावती । राजकुमार का पहले सम्बन्ध

१. यद् गत्या ॥ निवर्तन्ते तद् धाम परमं मम । गीता १५।६ ।

चित्रावली से होता है। वह उसका चित्र देखकर विह्वल हो उठता है, पर उसके मिलने में अभी बड़ी बाधाएँ हैं। इधर इस बीच एक और राजकुमारी कँवलावती मुजान को देखकर मुग्ध हो जाती है और बाद को उन दोनों का विवाह भी हो जाता है, परन्तु राजकुमार चित्रावली के प्राप्त होने तक कँवलावती को छूना तक नहीं। उधर जब चित्रावली के पिता को मुजान के प्रति अपनी लहरी के प्रेम का पता चलता है, तो वह दोनों का विवाह कर देता है। तब नागमती को तरह कँवलावती का भी विरह-कांड प्रारम्भ होता है। उसका विधो-सन्देश प्राप्त करके राजकुमार चित्रावली को लेकर अपने देश को जाता हुआ रास्ते में कँवलावती को भी साथ में ले लेता है और बाद को दोनों के साथ समान प्रेम रखता हुआ आनन्द के दिन बिनाता है। अन्वोक्ति की दृष्टि से यहाँ कँवलावती भविष्य की प्रतीक है और चित्रावती विद्या की। मुजान सानी पुष्प के रूप में कल्पित है। मुजान की चित्रावली के प्राप्त होने तक कँवलावती से समागम न करने की प्रतिज्ञा साधक को साधना-काल में भविष्य की बिना दूर रखे विद्या की प्राप्ति न होना है। आचार्य शुक्ल के शब्दों में "सरोवर-क्रीडा के वर्णन में एक दूसरे दृग से कवि ने 'ईश्वर-प्राप्ति' की साधना की और सकेत किया है। चित्रावली सरोवर के गहरे जल में यह कहकर धिर जाती है कि मुझे जो डूँड ले, उसकी जीत समझी जायगी। सलियाँ डूँढती हैं और नहीं पाती हैं :

सरवर डूँढ़ि सबे पवि रहों । विविन्न लोअ न पावा कहीं ॥
निकसी तीर भई बैरागी । घरे ध्याम सब बितवै लागी ॥
शुपुत तोहि पावहि काजानी । परगट कहैं जो रहै धपानी ॥
चतुरानन पढ़ि चारी बेद । रहा लोजि ये पाव न भेद ॥
हम अंगी जेहि आप न सुझा । भेव तुम्हार कहां ली भूझा ॥
कौन ली ठाऊं जहाँ तुम नाहीं । हम बल जोति न, बेलाहि काहीं ॥

लोअ तुम्हार ली, जेहि दितरावतु पंथ ।

कहा होइ जोगी भए, और यह पढ़े पय ॥^१

सूफी कवियों में तैमरा महत्त्वपूर्ण स्थान तैमर मोहम्मद का धाता है। इन्होंने स० १८०१ में 'इन्द्रावती' और सम्बत् १८२१ में 'धनुराग-बाँवुरी' दो प्रबन्ध-काव्य लिखे। 'इन्द्रावती' में कानिजर के राजकुमार तथा घागमपुर की राजकुमारी 'इन्द्रावती' की प्रेम-कथा वर्णित है। "कथानक तो अत्यन्त सरल है, परन्तु लेखक ने मानवीय प्रवृत्तियों आदि को मूर्त रूप देकर पात्रों के रूप

१. 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास', पृ० १०१ (सं० २०१४)।

में खड़ा किया है। इस कारण पाठक उसमें कुछ मूर मोहम्मद की 'इन्दा-उल-म्मा-रहता है'।^१ " 'अनुराग-बांजुरी' का वती' और 'अनुराग-बांजुरी' विषय तत्त्वज्ञान सम्बन्धी है, शरीर, जीवात्मा और मनोवृत्तियों आदि को लेकर पूरा मध्यवसित रूपक (Allegory) खड़ा करके कहानी बाँधी है। अन्य सभी सूची कवियों की कहानियों के बीच-बीच में दूसरा पक्ष व्यक्त होता है, किन्तु अनुराग-बांजुरी की समग्र कहानी एवं समग्र पात्र ही रूपक हैं।^२ इसमें बताया गया है कि मूर्तिपुर (शरीर) नाम का एक नगर है, जिसमें जीव नामक राजा राज्य करता है। उसका मन्त्र-करण नाम का पुत्र उत्पन्न होता है, जिसके सकल्प, विस्तर, चित्त और ग्रहण सत्ता एवं महामोहिनी रानी होती है, इत्यादि। मनो-वैज्ञानिक सिद्धान्त की दृष्टि से ये रचनाएँ संस्कृत के 'प्रदोष-चन्द्रोदय' नाटक, अंग्रेजी के मध्ययुगीय आचार-रूपकों तथा हिन्दी की आधुनिक 'कामना', 'छलना' आदि रचनाओं से माजराय रखती हैं। विस्तार के भय से निर्गुण-पन्थियों की प्रेम-शाखा के उपर्युक्त तीन ही प्रमुख कनाकारों की अन्योक्ति-पद्धति दिखाकर अब हम भक्ति-काल की सगुण-धारा पर आते हैं।

सगुण-धारा परमात्मा की असीम, अनाम, अरूप-रूप में न लेकर ससीम, सरूप-रूप में लेती है। निर्गुणवादियों के विपरीत सगुणोपासकों की अवतारवाद पर दृढ़ धारणा रहती है। उनके मत में सगुण-भक्तिवाद और 'सगुण-अगुण दोड़ ब्रह्म सरूपा' हैं। उनके राम कबीर उसकी शाखाएँ आदि की तरह 'रमन्ते योगिनोऽस्मिन्' इस व्युत्पत्ति बाने अभ्यक्त राम नहीं हैं। उनके राम हैं तुलसी के राक्षो में :

जेहि इमि गावहि बंद, गुण, जाहि घरहि मुनि प्यान ।

तोई दसरथ मुन भगतहित कोसलपति भगवान् ॥

राम बानी बात समान रूप से कृष्ण पर भी लागू होती है। तुलसी ने राम की ओर मूर ने कृष्ण की अवतार के रूप में ही अपने वाक्यों में लिखा है। इस तरह सगुण-धारा राम-भक्ति और कृष्ण-भक्ति—इन दो शाखाओं में विभक्त हुई है, जिनके प्रमुख कवि भी उपरोक्त तुलसी और मूर ही गिने जाते हैं। इन्होंने प्रेम के साथ धड़ा न मिन किया है। धर्म के मार्ग पर चलने वाली धड़ा—पूज्यत्व बुद्धि—ही वास्तव में भक्ति का आधार हुआ करती है। धर्म

१. डॉ० कमल कुलधरे, 'हिन्दी प्रेमसाहित्यक काव्य', पृ० २३६।

२. गुप्त, 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० १०५ (सं० २०१४)।

ब्रह्म के सद-रूप की क्रियात्मक अभिव्यक्ति है, इसलिए राम और कृष्ण दोनों प्रत्यक्ष 'धर्मावतार' हैं। राम-भक्ति-शाखा में तो हम भक्ति को धरने पूर्ण रूप में पाते हैं, क्योंकि उसमें धर्म—सदनुष्ठान—के रूप में लोक-संग्रह-पक्ष का भी पूरा-पूरा सम्बन्ध है, किन्तु कृष्ण-भक्ति-शाखा ने भगवान् कृष्ण के लोक-संग्रह-परक पक्ष को, उनके धर्म-स्वरूप को विशेष महत्त्व न देकर मधुर स्वरूप को ही प्रपनाया है। फलतः इसमें भगवान् कृष्ण का लोक-व्यापणकारी सौन्दर्य तिरोहित हो गया। उधर निर्गुण-पन्थियों के सम्बन्ध में हम कह ही आए हैं कि उनका भक्ति-भावे श्रद्धा को छोड़कर केवल प्रेम को लेकर ही चला है और भक्ति के व्याज से श्रुद्धारिक प्रवृत्ति वाला कोई भी सम्प्रदाय लौकिक धर्म की उपेक्षा करता हुआ विलासिता के गर्त की ओर स्वभावतः पतित हो ही जाया करता है। निर्गुण-पन्थ की दूसरी बात यह भी है कि वह अपनी साधना में परमात्मा की भक्त्यर्थ मानकर चलता है और परमात्मा के 'घट' के भीतर भा जाने से जहाँ वह शुद्ध, रहस्यमय, ऐकान्तिक एवं व्यतिथत बना, वहाँ उसकी अभिव्यक्ति की भाषा भी आधुनिक छायावादियों की तरह टेढ़ी-मेढ़ी, उट-पटांग, प्रतीकारमक और जन-साधारण की समझ से परे की हो गई। यही कारण है कि निर्गुण-पन्थ सगुण-भक्तियों द्वारा प्रचारित ईश्वर के सर्व-साधारणीकरण तथा धर्मैकान्तिकता के आगे न टिक सका। उन्हे :

सूधे मन सूधे धवन, सुधी सब धरतूति ।

'तुलसी' सुधी सकल विधि, रघुनंद प्रेम प्रसूति ॥

तथा

बाहे को रोकत मारण सुधी ।

सुनि ऊषो ! निर्गुण कंठक ते राजपन्थ क्यों कंधो ?

सगुणवादियों की इन सीधी चुनौतियों के सामने अपनी हार माननी पड़ी।

सगुणवाद के उपर्युक्त संक्षिप्त स्वरूप-विवेचन से यह निष्कर्ष निकला कि उसका प्रतिपाद्य सगुण ईश्वर राम धरया कृष्ण है, जो व्यक्त, सर्वोपास्य तथा सर्व-प्रत्यक्ष है, निर्गुणवादियों ■ ब्रह्म की तरह सगुणवाद रहस्यात्मक अज्ञान एवं रहस्यमय नहीं। इसीलिए सगुण-निर्गुण का भेद बताती हुई महादेवीजी कहती हैं—“सगुण-गायक हमारे साथ-साथ जीवन की रागिनी सुनाता है और पथ नहीना हुआ चलता है, पर रहस्य का धन्वेयक कहीं दूर ग्रन्थ-कार में सदा हुआ पुकारता है 'चले आओ, यकना हार है, रुकना मृत्यु है' ।”

१. 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य', पृष्ठ १४०।

इसके प्रतिरिक्त निगुंणी का हमेशा अनन्त की ओर आकर्षण रहता है। वह प्रमोम को खोजता है और उमोसे सम्बन्ध स्थापित करना चाहता है, जबकि सगुणी का ससीम से सम्बन्ध रहता है और वह इसी पार्थिव जगत् में विचरता है, इससे परे नहीं जाता। इस तरह भवतार-सिद्धान्तानुसार राम और कृष्ण के रूप में असीम के ससीम, परोक्ष के प्रत्यक्ष एवं गुह्य के प्रकट हो जाने पर सगुणवाद में रहस्यवाद के लिए कोई स्थान नहीं रहता। रहस्यवाद सदा अज्ञात और रहस्यमय निगुंण तत्त्व पर ही आधारित रहा करता है। हिन्दी के गोरखपन्थी, बबौर, दादू, जायसी आदि प्राचीन रहस्यवादी और रबीन्द्र, प्रसाद, महादेवी आदि आधुनिक रहस्यवादी, सभी सदा निगुंणोपासक ही रहे। इसके विपरीत "सगुणोपासक भगवान् की मनुष्य के जीवन-क्षेत्र में उतारते हैं और उनकी प्रस्तुत नर-सीता में—उनकी शंख-झंडा में, उनकी नटखटी में, (उनके शीर्ष-कर्म और धनुर्भंग में) उनके चरम सौन्दर्य और गोपियों के वित्ताकर्षण में, (उनके समुद्र-तरण और रावण-मारण में) अथवा उनके वेलु-वादन (अथवा धनुष-टकार में)—अपना हृदय रमाया करते हैं। यही उनके हृदय की स्थायी वृत्ति है, रहस्य-भावना नहीं।"^१ अतः महादेवी के शब्दों में 'आराध्य जब नाम-रूप से बंधकर निश्चित स्थिति पा गया, तब रहस्य का प्रश्न ही नहीं रहता।'^२ यही कारण है कि 'रामचरितमानस' और 'मूर सागर' दोनों विषय-प्रधान (Objective) — वर्णनात्मक — काव्य के भीतर आते हैं, त्रिषयी-प्रधान (Subjective) — अन्तर्मुख — काव्य के भीतर नहीं। इनमें तुलसी और मूर की काव्य-कला बहिर्मुखी है, रहस्यवादियों की तरह अन्तर्मुखी तथा नाम-रूप से परे की नहीं। इस तरह रहस्यवाद के अभाव में सगुणवाद में अन्व्योक्ति-पद्धति भी नहीं।

सगुणवाद में व्यापक रूप से अन्व्योक्ति-मुखेन रहस्य की व्यंजना न होने पर भी उसके साहित्य में अन्व्योक्ति-तत्त्व न हो, सो बात नहीं। तुलसी की 'विनय-पत्रिका' तथा मूर के 'मूर-सागर' के पदों में सगुणवादियों में प्रांशिक आनुपमिक स्तर पर यत्र तत्र रहस्य की ओर कुछ संकेत अन्व्योक्ति-तत्त्व : सूरदास मिल जाते हैं। कृष्ण के मिट्टी खाने की घटना के प्रसंग में मूर का बहि-कर्म व्यक्त से परे भी पहुँचा हुआ दीक्षता है। जायसी के मिहल गढ़ में यदि

भोग विलास सदा समाना । दुःख चिन्ता कोई जनम न जाना ॥

१. पुरत, 'मूरदास', पृष्ठ ६६।

२. 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य', पृष्ठ १३४।

तो सूर का भी :

नित्य धाम घुन्वावन श्याम । नित्य रूप राधा बज्र वाम ।

नित्य रास जल नित्य बिहार । नित्य नाम खंडिताभितार ॥

नित्य कुञ्ज सख नित्य हिंडोर । नित्यहि त्रिविध समोर भूकोर ॥^१

जायमी की 'रवि, ससि, नखत, दिपहि घोहि जोति' वाली पद्मिनी की तरह सूर के कृष्ण के सौन्दर्य में भी विराट् सौन्दर्य के रहस्य का संकेत मिलता है :

मन्द-मन्दन बर गिरिवरधारो । देखत रीझी घोपकुमारी ॥

कोटि इन्दु छवि यवन चिराज । निरखि भंग प्रति मगध लाज ॥

रविशत छवि कुण्डल नहि झूल । बसन दमक छुति बामिनि झूल ॥^२

कबीर की :

रमैया की दुलहिन लूटा बजार ।

सुरपुर लूटा, नागपुर लूटा, तीन लोक मचा हाहाकार ।

ब्रह्मा लूटे, महादेव लूटे, नारद मुनि के पटी पिछार ।

की तरह सूर के कृष्ण की बसो-ध्वनि का मोहक प्रभाव भी देखिए कितना सार्वभौम है :

मेरे साँवरे जब मुरली अघर धरो ।

मुनि ध्वनि सिद्ध समाधि दरो ।

ग्रह मलत्र तमत न रास । याही अँधे ध्वनि पास ॥

भरना भरत पापान । गन्धर्व मोहे कल गान ॥

मुनि लग भृग मीन धरे । फूल गुण सुधि बिसरे ॥

मुनि चंचल पवन चके । सरिता जल चलि ॥ सके ॥^३

यहाँ कबीर की रमैया की दुलहिन की तरह कृष्ण की मुरली पर माया का रहस्यात्मक संकेत लगता है ।

संस्कृत और हिन्दी के ऐसे भी आलोचक हैं—और इनकी खूब्या कम नहीं है, जो कृष्ण के समग्र चरित्र को ही साक्षात्क एव सकेतात्मक मानते हैं ।

१. 'सूरसागर', स्कन्ध १०, पद ७२ ।

२. चौरहरणसौता ।

तुलना कीजिए :

दिवि सूर्यसहस्रस्थ भवेद्युगपदुत्थिता ।

यदि भा- सदृशी सा स्याद्भासस्तस्य महात्मनः ॥ (गीता ११।१२) ।

३. 'सूरसागर', पृष्ठ १६० ।

डॉ० रामरतन भटनागर के विचारानुसार “कृष्ण समग्र कृष्ण-भक्ति-शास्त्रा परब्रह्म हैं। राधा उनकी शक्ति या प्रकृति है। गोपियाँ को ग्रन्थोक्ति मानने वाला जीवात्माएँ हैं। मुरली योगमाया है या भगवान् की एकदेशी मत ‘पुष्टि’ है, जो मनुष्य को जागरूक बनाकर संसार से नाता छुड़ाकर ब्रह्म की ओर ले जाती है। रास जीवात्मा का परमात्मा के साथ आनन्दमय लय होना ही है। इस अवस्था में जीवात्मा-परमात्मा में द्वैत नहीं रहना। इस रास के लिए ही सारी साधनाएँ हैं। इसका माधुर्य ध्वनित है, अनिर्वचनीय है। इस रास की प्राप्ति कैसे हो ? एक ही मान उपाय है। आनन्द-भाव से आत्म-समर्पित होकर कृष्ण (ब्रह्म) की कृपा पर अवलम्बित रहें (पुष्टिभाव)।”^१ इसी रास को लक्ष्य करके प० मन्द-दुलारे बाजपेयी भी लिखते हैं “रास की बर्णना में सूरदास का काव्य परिपूर्ण आध्यात्मिक ऊँचाई पर पहुँच गया है। केवल ‘श्रीमद्भागवत’ की परम्परागत अनुकृति कवि ने नहीं की है; वरन् वास्तव में वे अनुपम आध्यात्मिक रास से विमोहित होकर रचना करने बैठे हैं। उन्होंने रास की जो पृष्ठभूमि बनाई है, जिस प्रशान्त और समुज्ज्वल वातावरण का निर्माण किया है, पुनः रास की जो सज्जा, गोपियों का जैसा सगठन और कृष्ण की ओर सबकी दृष्टि का केन्द्रीकरण दिखाया है और रास की बर्णना में संगीत की तल्लीनता और नृत्य की बेधी गति के साथ भावना की तन्मयता के जो प्रभाव उत्पन्न किये हैं, वे कवि की कला-शुश्रूषा और गहन अन्तर्दृष्टि के स्रोतक हैं।”^२ श्री मन्ददुलारे बाजपेयी ने सूरदास के कितने ही पदों और कृष्ण-चरित की तत्तत् घटनाओं के उद्धरण देकर उनकी संकेतात्मकता का विवेचन भी किया है।^३ वे जामसी के ‘पद्यावत’ के सम्बन्ध में शुक्लजी द्वारा उठाये गए प्रस्तुत-अप्रस्तुत के विवाद की भित्ति पर ‘पद्यावत’ को ग्रन्थोक्ति कहने की उनकी कठिनाई का उल्लेख करते हुए लिखते हैं :

“सूर की कविता में उस तरह की कोई कठिनाई नहीं आती। कथानक काव्य भी पूरे-के-पूरे प्रतीकात्मक होने हैं—ग्रन्थोक्ति कहला सकते हैं—जैसे अग्नेयी की प्रसिद्ध हास्य-मुक्तक ‘गुनीवर्गं देवत्स’।”^४ वास्तव में कृष्ण-चरित पर यह आध्यात्मिक रूपक नया नहीं, प्रयुक्त, जैसा हम पीछे देख आए हैं, भागवत के

१. ‘सूरदास’, पृ० १५८।

२. ‘सूर सन्दर्भ’, पृ० २५।

३. ‘महाकवि सूरदास’, पृ० १२३, १४०।

४. वही, पृ० १२५।

आधार पर है।^१ स्वयं व्यास ने ही कृष्ण-गोपियों की रास-लीला को तुलनात्मक रूप में जीव-ब्रह्म-मिलन के समानान्तर रसकर रूपक के लिए दृढ़ भित्ति खड़ी कर दी थी, जिसकी परम्परा जयदेव, बिद्यापति आदि के माध्यम से होकर कृष्ण-भक्ति-शाखा में अविरत चली आ रही है। हिन्दी में कृष्ण-भक्ति के प्रवर्तक बल्लभाचार्य ने भी कृष्ण-चरित्र की आध्यात्मिक रूप देने के लिए अपनी भागवत टीका में 'नाम-लीला-रूपं वेशुनाद निरूपयति' 'नहि लीलायां किंचित् प्रयोजनमस्ति'...^२ 'सा लीला कैवल्यम् मोक्षः' इत्यादि निखकर बशी-ध्वनि को नाम-लीला—माया—का प्रतीक तथा रास, कुञ्ज-बिहार, होली आदि लीला को जीव-ब्रह्म-मिलन—मोक्ष—का प्रतीक माना है। सूरदास द्वारा जीवे हुए राधा-माधव के निम्नलिखित भेंट के चित्र में महामिलन भावना हुआ स्पष्ट दिखाई देता है :

राधा माधव भेंट भई ।

राधा माधव माधव-राधा कीट भुंग गति छै सु गई ॥

माधव राधा के रंग रंजि राधा माधव रंग गई ।

राधा-माधव प्रीति निरन्तर, रसना करि सो कहि न गई ।

बिहँसि कहुँ हम तुम नहीं अन्तर यह कहिके इन बज पडई ।

'सूरदास' प्रभु राधा माधव, बज बिहार नित नई-नई ।

सूरदास के बाद 'अष्टछाप' के प्रसिद्ध कवि नन्ददास ने भी अपनी 'सिद्धान्त पद्याव्याख्यान' के अन्त में कृष्ण-सम्बन्धी सारे शृंगार को भी निवृत्ति-परक सिद्ध किया है।

साहित्य कछु शृंगार कया इहि पंचाध्यायी ।

सुन्दर अति निरवृत्ति पराँ तैं इती बड़ाई ॥

इस विचार से तो सारा-का-सारा कृष्ण-चरित्र श्रृंगार-व्यक्ति पर मिला हुआ बृहद् गीत-काव्य सिद्ध हो जाता है, परन्तु यह मत एकदेशी है, सर्व-सम्मत नहीं। सूर-साहित्य में अमर-गीत, भावाश्रित प्रकृति तथा दृष्टबूट ही ऐसे भाग हैं, जिनमें श्रृंगार-व्यक्ति सर्वथा निर्विवाद है।

अमर-गीत 'सूर-मागर' का एक उत्कृष्ट अंश है। यद्यपि हम मानते हैं कि इसका मूल-आधार भी^३ भागवत ही है, तथापि सूर ने इस प्रमग को जिस साहित्यिक एवं दार्शनिक ऊँचाई पर उठाया है, वह उनकी अपनी कला-उपज्ञा है, अपनी मौलिक वस्तु है। अमर-

१. 'भागवत', पृ० ११३२।८-१०, २३ ।

२. वंशम स्कन्ध, अध्याय ११, श्लोक १२-२१ ।

गीत में कवि अप्रस्तुत भ्रमर के माध्यम से प्रस्तुत कृष्ण और उद्धव को गोपियों के उपालम्भ का विषय बनाता है। सीधे ढंग से न कहकर अन्य ही प्रकार से—अप्रस्तुत-मुखेन—कही गई उक्ति द्वारा प्रसूत रमणीयता ही तो काव्य में प्राणाधान करती है। भावुकता जहाँ ऐसी उक्ति को हृदय की गहराई प्रदान करती है, वहाँ विद्रूप उसमें हास्य और चुभतापन ला देता है। सूर के भ्रमर-गीत में हमें ये सभी बातें मिलती हैं, इसलिए कवि को भ्रमर प्रतिष्ठा दिलाने में भ्रमर-गीत का बड़ा हाथ है। उदाहरण के रूप में देखिए, गोपियाँ मधुकर के प्रतीक में किस तरह कृष्ण को उलाहना देती हैं :

मधुकर काके मीत भए ?

दिवस चारि की प्रीति सगई सो लं अनत गए ॥

इहकत फिरत आपने स्वारप पाखंड और ठए ।

घाँटे सरे चिह्नारी मेटी करत हैं प्रीति न ए ।^१

ब्रज-वनिताओं का रस लेकर भव मधुरा में ही रम जाने वाले कृष्ण मधुकर के स्वार्थी प्रेम पर यह कंसी चुभती चुटकी है। मधुकर के ही प्रतीक में गोपियों द्वारा उद्धव की घाँटे हमारे ली हुई खबर भी देखिए :

मधुकर ! यदि वचन कत बोमत ?

तनक न तोहि पर्याऊँ, कपटो अन्तर कपट न खोलत ॥

तू प्रति अपस घलप को संगी बिकस चहूँ बिसि डोलत ।

मानिक काँच, बपूर कटु खली, एक संघ क्यों तोलत ?

सूरदास यह रटत वियोगिनि दुसह दाह क्यों भोलत ?^२

उद्धव की कोरे ज्ञान की बातों की भी गोपायनाओं ने विविध ग्रन्थोक्तियों द्वारा खूब खिल्ली उड़ाई है। उनके ज्ञानोपदेश को प्रतीक रूप में वे कभी 'काग की भाषा' कहती हैं और कभी उनको 'दादुर बसे निरुट कमलन के जन्म न रस पहिचाने' कहकर मेडक बनाती हैं। इस तरह सूर और नन्ददास आदि 'अष्ट-छाप' के कवियों के भ्रमर-गीत में ग्रन्थोक्ति-पद्धति की स्पष्ट छाप है।

सूर-साहित्य में प्रकृति-चित्रों की कमी नहीं है। वे शुद्ध भी हैं और भावादिप्त भी। भावादिप्त चित्रों में कलाकार प्रकृति के साथ साहचर्य-सम्बन्ध स्थापित करके अपने अन्तर्जगत् को उस पर भी प्रति-

भावादिप्त प्रकृति विम्बित दृष्टा देखता है और फिर सभी मानवीय भावों और चेष्टाओं का आरोप करने लग जाता है। प्रकृति

१. 'भ्रमरगीत-सार', पद २५४। (आचार्य शुक्ल)।

२. वही, पद २५२।

का यह मानवीकरण ही बाद की छायावादो चित्रों का पृष्ठ-पट बना । प्रस्तुत पर अप्रस्तुत-व्यावहारारोप भी अन्वोक्ति-पद्धति के अन्तर्गत होता है, यह हम कह आए हैं । कालिदास के विरही यश की तरह मूर की गोपांगनाएँ भी प्रकृति को अपनी विरह-वेदना में संवेदनशील एवं भाव-भग्न पाती हैं । उनके कानों में यमुना के जल-कलकल में भी विरह की वही टीस सुनाई पड़ती है, जो उनके हृदय में उठती है । उन्हें अपनी तरह यमुना भी विरह से मों काली पड़ी हुई दीखती है :

दिलिघति कालिंदो अतिकारो ।

कहिमो पयिक ! जाय उन हरिसों भई विरह ज्वर ज्वारी ।

मन पर्यंक ते परी परणि छुकि तरंग तलक नित भारी ।

तट-बाह्य उपचार-धूर जल परी प्रसेद पनारी ।

विगलित कच कुस-कास कुलिन पर पंखजु काजल सारी ।

मन में भ्रमर ते भ्रमत फिरत है विनि विनि दीन दुखारी ।

निशि दिन चकई धारि चकत है प्रेम मनोहर हारी ।

सूरदास प्रभु जोई जमुन गति सोइ गति भई हमारी ।^१

यह प्रकृति के साथ विरहिणियों की तादात्म्य-अनुभूति का किता स्पष्ट चित्र है । इसी प्रकार मूर की गोपियाँ बादल को भी अपने उपजीवी आसक, दादुर आदि के प्रति सहानुभूति-पूर्ण पाकर अपनी ओर ख़ाई अपनाये हुए कृष्ण को यों उलाहना-भरा संदेश भेजती हैं :

यश मे यदराऊ बरसन आए ।

अपनी अवधि जानि, नन्दनन्दन गरमि गगन घन ध्राए ॥

मुनिपत है सुरलोक यस्त भलि, सेवक सदा पराए ।

आतक-कुस की पोर जानि के तेउ तहाँ से आए ॥

हुम किए हरित हरिय बेसी मिलि, दादुर मृतक जिवाए ।

छाए निबिड़ भीर तुम जहँ तहँ पंघिन हँ प्रति भाए ॥

ममभक्ति नहि सखि, छूक आपनी बहृतं दिन हरि लाए ।

सूरदास स्वामी कहनामय मधुवन बसि विसराए ॥^२

इस चित्र में मूर ने प्रकृति और मानव-जीवन के मध्य परस्पर किता सहानुभूति-पूर्ण वातावरण तथा सौहार्द-पूर्ण सम्बन्ध बतलाया है ।

सूर-साहित्य में दृष्टकूट का भी महत्वपूर्ण स्थान है । हम मानते हैं कि

१. 'सूरसागर', पद २७२ ।

२. 'भ्रमरगीत-सार', पद २८२ । (आचार्य शुक्ल)

इसमें कवि का भाव-पक्ष के स्थान में कला-पक्ष ही दिखलाई देता है और यही कारण है कि बहुत से आलोचक दृष्टकूट वाली दृष्टकूट 'साहित्य-नहरी' को भक्तशिरोमणि मूरदास द्वारा प्रणीत न मानकर मूरदास नामधारी किसी दूसरे ही कवि की रचना समझने हैं। किन्तु यह उनका भ्रम है। दृष्टकूट भी वास्तव में भादि-मूरदास की ही रचना है। दृष्टकूट-पदों में कवि ने छायावादियों की तरह साध्यवसाना लक्षणा अथवा रूपकातिशयोक्ति को अपनाकर अप्रस्तुत से ही प्रस्तुत का प्रतिपादन किया है। फलतः उनमें कुछ छायावाद की-सी दुरूहता पाता स्वाभाविक ही था। प्रत्यक्ष-सगुणवादी मूरदास द्वारा इस प्रहेलिकात्मक प्रतीक-पद्धति के अपनाये जाने के कारण के विषय में श्री द्वारिकादास परोक्ष और श्री प्रभुदयाल मीतल लिखते हैं : "जहाँ तक मूरसागर के दृष्टकूट-पदों का सम्बन्ध है, उनकी सायंकता भी स्वयं-सिद्ध है। 'परोक्ष-प्रियाह वं देवा', 'देव को परोक्ष गानादि प्रिय होते हैं', इस श्रुति-वाक्य के अनुसार मूरदास ने दृष्टकूट-पदों द्वारा अपने इष्टदेव का परोक्ष गायन किया है, अतः इन पदों को कला-प्रदर्शन की अपेक्षा परोक्ष गायन का साधन मानना उचित है। तभी हम मूरदास के साथ वास्तविक ग्याम कर सकते हैं।" वास्तव में यह काव्य-शैली मूर को विद्या-पति के दृष्टकूट, साधनारण्य रहस्यवाद जाने गोरख-पदियों के प्रतीक-विधान तथा कबीर आदि सन्त-कवियों की संकेतात्मक उन्मत्तवासियों से मिली हुई दाय थी, जिसका उन्होंने 'साहित्य-नहरी' में झुलकर प्रयोग किया है। निदर्शन के रूप में मूर-कृत राधिका का यह प्रतीकात्मक सौन्दर्याङ्गन देखिए :

अद्भुत एक अनुपम बाग ।

कुगल कमल पर गज क्रीड़त है, ता पर सिंह करत अनुराग ॥

हरि पर सरवर, सर पर गिरिवर, गिरि पर भूवे कंज पराग ।

दक्षिण कपोत बसे ता ऊपर, ता ऊपर अमृत फल लाग ॥

फल पर पुष्प, पुष्प पर पल्लव, ता पर सुक पिक मृग भद काग ।

संजन धनुष चन्द्रमा ऊपर ता ऊपर इक भनिधर भाग ॥

इसमें एक ऐसे 'बाग' का चित्रण है, जिसमें कमल-पुष्प, पल्लव आदि तिले हुए हैं और गज, सिंह आदि पशु तथा कपोत-पिक-संजन आदि पक्षी विहार कर रहे हैं। यह बाग स्वयं राधिका है। कमल-गुगल उसके दो पैरों के लिए प्रयुक्त हैं। उन पर खेलते हुए गज से उसका विलासपूर्ण गति वाला नितम्ब विवक्षित है। उसके ऊपर सिंह कटि का बोधक है। कटि पर नाभि का प्रतीक

१. 'मूर-निराग', पृष्ठ ३०३।

हि० प्र०—१५

सरवर है। सरवर पर गिरिवर कुचाँ और कजपरग कुचायो एवं उनकी लालिमा के उपलक्षक हैं। कपोत, अमृत फल, शुक, पिक, खजन, धनुष और चन्द्रमा क्रमशः कठ, मुख, नाक, स्वर, नयन, भौंह और भ्रम के प्रतीक हैं। अन्त में मणिधर नाग से सिन्दूरचिन्दु-युक्त केस-पाश अभिप्रेत है। इस तरह ये सब कवि के साक्षणिक प्रयोग हैं, जिनमें राधिका का प्रतीकात्मक वर्णन है। तुलना के लिए प्रसाद और पत के अद्यवसित रूप में ऐसे ही एक-दो छाप्रावादी चित्र भी देखिए।

बाँधा था बिघु को किसने
इन काँधी जजोरोँ से ?
मणि धाले फलियों का मुख
क्यों भरा हुआ होरोँ से ?
विद्रुम सीपी सम्पुट में
मोती के बाने कंते ?
है हंस न, शुक यह, फिर क्यों
चुगने को मुबता ऐमे ?^१

कमल पर जो चारु हो, खंजन प्रयम
पल फड़काना नहीं ये जानते
घपल सोखी छोट कर अब पल की
ये विकल करने लगे हैं भ्रमर को ।^२

सूर ने विद्यापति की तरह अन्योनित-पद्धति को केवल राधाकृष्ण के मौन्दर्या-कन तक ही सीमित रखा हो, सो बात नहीं। वे तो इसका क्षेत्र अपेक्षाकृत कितना ही व्यापक बना गए हैं। उदाहरण के लिए घवधि बीत जाने पर भी कृष्ण के मधुरा से वापस न आने के कारण वियोग की टीस से अकुलाई हुई गोपागनामो का प्रतीकात्मक भाषा में विष खाकर आत्म-घात करने का विचार देखिए।

कहत कत परदेसी की बात ।

मन्दिर भरघ घवधि बनि हमसों हरि अहार घति जात ॥

ससि रिपु बरष, सूर रिपु जुग बर, हर-रिपु कीन्ही घात ।

मघ पंचक लं गयो साँवरी, तातें घति अकुलात ॥

१. प्रसाद, 'आँसू', पृ० २१-२३ (सं० २०१५) ।

२. पत, 'प्रिय', पृ० १८ (सं० २००६) ।

नक्षत्र, वेद, ग्रह, जोरि अर्घ करि सोइ बनत अब सात ।

सूरदास बस भई बिरह के, कर भोजे पछितात ॥'

परदेसी से अभिप्रेत कृष्ण है । वे लौट आने के लिए मन्दिर-मरघ (मवन का भाषा) = पश (पशवाड़ा) अवधि कह गए थे, किन्तु यही तो हरि-ग्रहार (सिंह का भोजन) = मास (महोना) चला जा रहा है । सप्ति-रिपु (दिन) और मूर-रिपु (रात) युग के समान कट रहे हैं । हर-रिपु (काम) अपना प्रहार करता फिर रहा है । इयाम मघ-पञ्चक (रविवार से पंचम) = वृहस्पति = जीव (जीवन) ले गए हैं । इससे हृदय झुकता रहा है । नक्षत्र २७, वेद ४, ग्रह ६ को जोड़कर (४०) उनका भाषा २० = विष खाने से हमें कौन रोक सकता है । इस वर्णन में पहेलियों की तरह अनुभूति की अपेक्षा मस्तिष्क की कष्ट-कल्पना अधिक हो गई है । यही कारण है कि कुछ आलोचक कूटो को भाषुक सूर की रचनाएँ न मानकर सूर-नामधारी किसी और ही कवि की मानते हैं ।

अपरोक्षवादी तुलसी ने भी अपनी रचनाओं में कहीं-कहीं अनुभूतियों को अप्रस्तुत-विधान के द्वारा अभिव्यक्ति दी है । जिस तरह सूर ने अपने मन को 'भाषव जू ! यह मेरी इक गाइ' यो गाय की तुलसी की ग्रन्थोक्ति-पद्धति द्वारा प्रतिपादित किया है, वैसे ही तुलसी ने भी राम-प्रेम को चातक और मीन के प्रेम के प्रतीक में प्रबन्ध-रूप में अपने कितने ही दोहों में प्रकट किया है । स्वाति-जल के लिए चातक का अनन्य प्रेम-व्रत जगत् में सर्वविदित ही है । चातक की तरह भक्त भी निष्काम भाव से अपने प्रभु के प्रतिरिक्त और कहीं देखता तक नहीं है । उदाहरण के लिए तुलसी की यह ग्रन्थोक्ति-पद्धति देखिए :

उपल धरिषि गरजत तरजि, डारत कुलिस बडोर ।

चितव कि चातक मेघ तजि, कबहुँ दूसरी ओर ॥

नहि जावत, नहि संग्रही, सीस नाइ नहि लेइ ।

ऐमे मानी माँमनेहि, को बारिब बिन देइ ॥

मुस मोठे मानस-मलिन, कोकिल मोर चकोर ।

मुनस धवल चातक नवल रङ्गो भुवन भरि तोर ॥

अप्यो अधिक पर्यो पुन्यजल, उत्तटि उठाई चोच ।

तुलसी चातक प्रेमपट भरतहु लगी न खोच ॥

अइ कोरि किमो चेदुवा, तुष पर्यो जोर निहारि ।

गहि खंगुन चातक चतुर, डार्यो बाहिर बारि ॥

तुलसी के मत घातकहि, केवल प्रेम पिपास ।

पियत स्वाति जल जान जग, जाचक बारह मास ॥^१

यहाँ उपल-कुनिस आदि साधना-मार्ग में विघ्न-बाधाओं के प्रतीक हैं, मेघ से प्रभु विवक्षित है । नीर—‘जलमाया’—में ससार का संकेत है । मुख-मीठे कोकिल, मोर, चकोर से बगला-भक्तों की अभिव्यंजना है । इसी तरह मीन-जल के प्रेम के सम्बन्ध में भी तुलसी उसे पहले तो तुलनात्मक रूप में राम और भक्त के प्रेम के समानान्तर यों रखते हैं :

उयों जग बैरी मीन को, आपु सहित, बिनु धारि ।

त्यो तुलसी रघुबीर बिन, गति आपनी बिचारि ॥५६॥

इसमें प्रस्तुत रघुबीर के प्रति तुलसी के प्रेम की अप्रस्तुत मीन के जल-विषयक प्रेम के साथ उपमा दी गई है । किन्तु बाद को तुलसी ने प्रस्तुत-अप्रस्तुत का भेद मिटाकर अन्वोक्ति-पद्धति द्वारा ही राम-प्रेम को बताया है :

देउ आपने हाथ जल मीनहि माहुर घोरि ।

तुलसी जिय जो धारि बिनु, तो तु देहि कबि खोरि ॥

मकर, उरग, बाबुर, कमठ, जल-जीवन जल-नोह ।

तुलसी एक मीन को, है सांचिलो सनेह ॥

मुलभ प्रीति प्रीतम सब, कहत करत सब कोइ ।

तुलसी मीन पुनीत ते, त्रिभुवन बड़ो न कोइ ॥^२

कृष्ण-भक्ति शाखा में मीराबाई का विशिष्ट स्थान है और वह इसलिए कि वह भक्ति-काल की सगुण और निर्गुण दोनों धाराओं का सगम, संयोजक मध्य-कड़ी हैं । एक तरफ वह अपनी सगुणोपामना में

मीरा का सगुण और कृष्ण की उपासिका हैं और ‘मेरे तो गिरिधर गोपाल,

निर्गुण भक्तिवाद दूसरो न कोई’ की धुन में मस्त रहा करती हैं, और

दूसरी तरफ, कबीर और भूपी कवियों की तरह

निर्गुणवाद के माधुर्य भाव को लेकर चलती हैं तथा ‘गयन-मण्डल पै सेज पिपा

की मिलणा किस बिधि होय’ की रट लगाए रहती हैं । मीरा की निर्गुण-भक्ति

को देखकर हम वर्तमान काल की प्रसिद्ध रहस्यवादिनी महादेवी को अपनी

अतृप्त भावनाओं को लिये हुए जन्मान्तर-प्राप्त मीरा कह सकते हैं । यदि

महादेवी के हृदय में ‘पीड़ा का साम्राज्य’ बसा हुआ है, तो मीरा भी ‘हेरी में

तो प्रेम दिवाणी मेरा दरद न जाखे कोय’ कहती हुई रोती रही । दोनों में

१. ‘तुलसी दोहावली’, दोहा २८३, २९०, २९६, ३०२, ३०३, ३०८ ।

२. ‘तुलसी दोहावली’, दोहा ३१७, ३१८, ३२० ।

भेद इतना है कि मीरा के दर्द में जो सीधी अभिव्यक्ति है, मधुरता है, वह महादेवी की पीड़ा के नवनवोन्मेषों एवं रंभीन कल्पनाओं में नहीं है। दूसरे, जैसा कि श्री नन्ददुनारे बाजपेयी ने कहा है, “मीरा का काव्य दिव्य प्रेम और विरह पर आधारित है, जो एक ओर उसे सहज हृदयग्राही बनाता है और दूसरी ओर, काव्य-विषय को विस्तार देता है, किन्तु महादेवी के काव्य में वैराग्य-भावना का प्राधान्य है।”^१ मीरा अपने साधनात्मक रहस्यवाद में ज्ञानमार्गी कवियों द्वारा शुष्क रूप-मार्ग पर ‘मान-अपमान झोला घर पटके, निकली हूँ ज्ञान-गली’ का दिष्टिम पीटती हुई चली :

मुरत निरत का दिखला सँजोले, मनसा की कर बातो ।

प्रेम हटो का लेल भंगा ले, जगा करं दिन रातो ॥

अँधी छटरिया साल बिचड़िया निरगुण सेज बिटो ।

सेज सुपमणा मोरा सोचं, सुभ है आज धरो ॥

भक्ति-काल के बाद रीति-काल, जो स० १७०० से १८०० तक रहा, अपने कलापूर्ण भोगवाद में डूबा हुआ मिलता है। काव्य की जितनी भी अल-करण सामग्री जुटाई जा सकती थी, उतनी जुटाने में रीतिकाल और उसके ही इस युग के कवि-कर्म की इतिकर्तव्यता रही। शृंगार में अग्र्योक्ति-फलतः कविता-कामिनी का कलेवर ‘नानाभरण-पद्धति का अभाव भूषित’ तो बना, किन्तु उसकी अन्तरात्मा से भक्ति-युगीन पावनता तथा उत्पानिका दोनों जाती रहीं।

वह शृंगारिकता की दलदल में फँसकर काम-कर्म से लिप्त हो गई। इस तरह भक्ति-काल का दिव्य प्रेम अपनी आध्यात्मिकता के उत्तुंग शिखर से उतरकर भौतिक धरातल पर आ बैठा, निर्गुण का सगुण रूप कृष्ण और उसकी जीव-राशि राधिका अपने दिव्य और लोकातिगायी परिधान उतारकर मोक्ष-सामान्य नायक-नायिका में बदल गए। वास्तव में साहित्य के इस अधःपतन का कारण वह सम-सामयिक मानव-समाज ही था, जिसे कवियों ने चित्रित किया है। ऐतिहासिक दृष्टि से यह वह काल रहा जब कि भारत में मुसलमानों का पूर्ण आधिपत्य स्थापित हो चुका था और वे अपने वैभव के उन्माद में नीति-धनोति का कुछ भी विचार न रखते हुए ऐश्वर्य के भोगवाद में आकण्ठ-मग्न थे। यही कारण है कि वैयक्तिक परितृप्ति के अनुकूल साहित्य-कला, रसपत्य, संगीत, चित्र-कला और अन्य कलाएँ, सभी ने दासी-सी बनकर उस समय जितना योग इस ऐन्द्रिय पर्व की भोगवादी प्रदर्शनी में दिया उतना शायद ही

१. ‘हिन्दी-साहित्य : बीसवीं शताब्दी’, पृ० १८१ ।

अन्य काल में दिया हो। 'यथा राजा तथा प्रजा' के मिथ्यान्तानुसार प्रजा की मनोवृत्तियों और प्रवृत्तियों का भी भोग-परायण होना स्वाभाविक था। दूसरे, परास्त होकर दास बने हुए हिन्दू राजा-महाराजाओं के लिए अवरोध में मुँह छिपाकर पराजय के अवसाद और नैराश्य से भरे हुए अपने मन को रमणी के मधुर वचनामृत से, उसकी मद-भरी चितवन की सजीवनी से तथा उसके प्रेमाद्रं हाव-भावों के रस-संचार से अनुप्राणित करने के अतिरिक्त और कोई चारा भी न था। उनके आश्रयवर्ती कवियों की कला को भी काल की नाडी देखकर हृदय का मधुर स्वर ही अलापना पड़ा। फलतः काव्य-जगत् में चारों ओर वासना और शृंगार का महान् प्लावन छा गया। कहने की आवश्यकता नहीं कि जिस शृंगार को भक्ति-युग के कबीर-जायसी आदि ने 'भारो-पित' रूप में लेकर आध्यात्मिक प्रेम का प्रतीक बनाया था और सूर आदि भक्तों ने राधा-कृष्ण के 'मधुर' रूप में लेकर पवित्र भक्ति का साधन अपनाया था, वही शृंगार रीति-कवियों के हाथों साध्य बन गया और डॉ० प्रेमनारायण के शब्दों में "जब प्रतीक साधन न होकर साध्य बन जाता है तब वह अपने महत्त्व को नष्ट कर देता है और काव्य का उपकारी न होकर अपकारी बन जाता है।"^१

रीतियुगीन प्रवृत्तियों के उपरोक्त सक्षिप्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि उस समय शृंगार जीवन का यथार्थवाद था। इसलिए डॉ० नगेन्द्र के साथ

हम इस बात से पूर्णतः सहमत हैं कि^२ 'रीतियुगीन

रीतियुगीन प्रेम में	शृंगार का मूलाधार रसिकता है, जो शुद्ध ऐन्द्रिय,
प्रतीकवाद का भ्रम	अतएव उपभोग-प्रधान है। उसमें पार्थिव एवं ऐन्द्रिय
उसका निराकरण	सौन्दर्य के आकर्षण की स्पष्ट स्वीकृति है, किसी,
	प्रकार के अपार्थिव अथवा असीन्द्रिय सौन्दर्य के रहस्य-

संकेत नहीं। इसीलिए वासना को उसमें अपने प्राकृतिक रूप में ग्रहण करते हुए उसी की तुष्टि की निश्छल रीति से प्रेम-रूप में स्वीकार किया गया है, उसको न आध्यात्मिक रूप देने का प्रयत्न किया गया है, न उदात्त और परिष्कृत करने का।" फिर भी कुछ आलोचक और विद्वान् इस युग के शृंगार में राधा-कृष्ण के नाम-मात्र से आध्यात्मिक संकेत देखते हुए इसे भी अग्न्योक्ति-पद्धति के भीतर लाने की चेष्टा करते हैं। 'बिहारी-दर्शन' के रचयिता पं० लोकनाथ द्विवेदी साहित्याचार्य ने उद्धरण दे-देकर बिहारी के दोहों के शृंगार को शुद्ध भक्ति-

१. 'हिन्दी-साहित्य में विविध वाद', पृ० ४७०।

२. 'रीति-काव्य की भूमिका', पृ० १६३ (सं० १६५३)।

मय तथा अध्यात्मपरक मगाया है।^१ उनकी धारणा को दूर करने के लिए हम भक्ति-काल और रीति-काल के दो प्रसिद्ध कवि लेते हैं और उनके मुँह से ही यह स्पष्ट कहलवा देना चाहते हैं कि उनकी रचनाओं के शृंगार का उनके अपने व्यावहारिक जीवन से कैसा सम्बन्ध था—तात्त्विक या प्रतीकात्मक ? भक्ति की निर्गुण धारा के प्रतिनिधि कबीर माधुर्य-भाव के प्रसिद्ध रहस्यवादी कवि हैं, यह हम देख आये हैं। उन्होंने अपने गीतों में अनौक्तिक प्रेम ही गाया है, किन्तु उनका धरना व्यावहारिक जीवन हमेशा विषकुल मयत एवं संभोग-परक काम-नामों में बहुत परे रहता था। उन्होंने अपने प्रेम-गीतों के सम्बन्ध में स्वयं कहा है :

तुम्ह जिनि जानों गीत है, यहू निज वसु विचार ।

केवल कहि समझाइया, आतम साधन सार रे ॥^२

अर्थात्, जिन्हें तुम प्रेम-गीत समझ बैठे हो, वह मेरे व्यावहारिक जीवन की वस्तु नहीं। वह तो आध्यात्मिक नमस्कारों की व्याख्या है, आत्म-प्राप्ति का सार-भूत साधन है। ठीक इसके विपरीत, रीति-नाट्य के कवि आचार्य केशव को भी देखिए। वे जब बड़े हो चुके थे और सिर चाँदी हो गया था, तो एक दिन क्रुएँ पर बैठे हुए नारो-सौन्दर्य निहार रहे थे। स्त्रियों ने स्वभावतः उन्हें 'बाबा' कहकर पुकार दिया, फिर तो क्या था, 'बाबा' एकदम जल-मून गए और अपने केशों पर ही यों बरस पड़े :

केशव केशनि अस करी, जस बैरिहु न कराहि ।

धन्वबदनि भृगलोचनो, 'बाबा' कहि कहि जाहि ॥

इस दोहे में उनके निजी जीवन से कामुकता की कितनी बटु गन्ध निकल रही है और भोग-श्रमान युवावस्था के जाने जाने पर कितना विपुल विषाद व्यक्त हो रहा है। हमारे विचार में सम्भवतः अपनी इन अतृप्त वासनाओं के कारण ही केशव 'बाबा' को प्रेत बनना पड़ा हो। इसके अतिरिक्त इनका 'रसिकप्रिया' लिखकर अपने आश्रय-दाता राजा इन्द्रजीतसिंह की रुभा की वेश्या 'प्रवीणराय' को समर्पण करना भी सामान्य है। इसी कारण तो प्रसिद्ध सन्त कवि मुन्दरदास ने इनकी 'रसिकप्रिया' तथा अपने ही नामराशि सम-सामयिक मुन्दरदास की 'रसमञ्जरी' एवं 'मुन्दरसिंहार' को यों आड़े हाथ लिया था :

रसिकप्रिया, रसमञ्जरी, धीर सिंहारहि जान ।

चतुराई करि बहुत विधि विष बनाई आनि ।

१. देखिए, पृ० ११८-११९ ।

२. 'केशव-अध्यात्मो', पृ० ८६ ।

विष बनाई आनि, लगत विषयिन को म्यारी ।
 आगे मदन प्रचण्ड, सराहैं नख-शिल नारी ॥
 क्यों रोगी मिष्टान्न आई, रोगहि विस्तार ।
 गुनवर यह गति होई, जो रसिकप्रिया धार ॥^१

अपने भट्ट के 'युगनद्ध' प्रतीक को साध्य-रूप में लेने वाले, लक्ष्य वस्तु को वाच्य बनाने वाले बौद्ध वज्रयानियों का धार्मिक पतन एक इतिहास की वस्तु है। साधन को साध्य में परिवर्तित कर देने वाले साक्त सम्प्रदायों का भी यही हाल रहा। स्वयं राधा-कृष्ण का माधुर्य-भाव भी भौतिक धरातल पर उतर-कर गोपी-रूप में देवदासी-जैसी पृथित प्रथा को जन्म देता हुआ भक्तिवाद के विमल मुष्ण-कमल पर पाप को अमिट कालिमा पीत गया। सहजिया-सम्प्रदाय भी धर्म के इसी कुत्सित चक्र में फँसा हुआ है। इसी तरह रीति-काव्य का युगधर्म भी हमें स्पष्टतः वास्तना के गर्त में गिरा हुआ मिलता है। इसे हम सर्वथा तात्त्विक ही कहेंगे, प्रतीकारमक नहीं। क्या उमर खयाम की ख्वाइयों को पढ़कर कोई यह कहने का साहस करेगा कि उसकी मदिरा और मदिरेशणा तात्त्विक नहीं, प्रतीकारमक हैं? इस तरह रीतिकालीन साहित्य में शृङ्गारि-कता के प्रस्तुत रहने से उसमें अन्वयोक्ति-पद्धति का प्रश्न ही नहीं उठता।

हमारा यह अभिप्राय नहीं कि रीति-युग में अन्वयोक्ति-तत्त्व है ही नहीं। जैसा कि हम पीछे दिखता आए हैं, मुक्तक-रूप में अन्वयोक्ति भी सूक्तियों के साथ इस युग की बड़ी सम्पन्न देन है। बाबा दीन-रीतियुग में अन्वयोक्ति-तत्त्व हमारे गिरि का 'अन्वयोक्ति-रूपद्रुम' रीतियुगीन हिन्दी-साहित्य की एक अमूल्य निधि है। पद्धति के रूप में अन्वयोक्ति हमें केशव की विज्ञान-मीमांसा में अवश्य जरा झँकती हुई मिलती है, जिसमें उन्होंने अपूर्ण भावों को मानवी रूप दे रखा है, किन्तु उनकी यह रचना स्वतन्त्र न होकर संस्कृत के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' नाटक की केवल नकल-मान है, स्वोक्त नहीं। हाँ, देव द्वारा 'प्रबोध-चन्द्रोदय' की शैली पर लिखी हुई 'देवमाया-प्रपञ्च' इस युग की अन्वयोक्ति-पद्धति की रचना मानी जा सकती है। इसी तरह कहीं-कहीं कुछ गीतों एवं सन्दर्भों में भी पद्धति के दर्शन होते हैं। उदाहरण के लिए बाबा दीनदयाल गिरि की ही लगातार मालिनी-छन्द के पद्यों में पयिक के प्रतीक में जीवार्थ की दी जाने वाली यह चेतावनी देखिए :

मुनहु पयिक, भारी कुञ्ज साथी दवारो ।

जैह तैह भृग भागे देखिए जात भागे ॥

छिल छिल नुनाने पान ह्वैहै गिराने ।
 मुगन मुनय बाहू बुझिहै क्यों न कहू ॥
 बहून दिवन बौने दैन में तोहि मोने ।
 मुज दस कुम्हिनाने बँडिने या डिकाने ॥
 अहू ! संग न सायाँ दूर है देस पायो ।
 दिनम नहि मनो जू मँदवै तँ बनो जू ॥^१

दम्नोक्ति-व्यङ्गि पर आधारित छायावाद-दुग्ग के दो निम्नोक्त चित्रों से

बाबा जी की नुनाना जीझिद :

पैरों के नोचे जनघर हों, बिजली से उनके खेत चलें,
 संकीराँ बगारों के नोचे, दान-दान भरने बेमेत मिलें,
 सप्ताह में हो विश्व पवन, पादप निम्र पर हों धूम रहे,
 तब भी गिरिपथ का अदक दायिक ऊपर ऊँचे भेत चलें । (प्रवाद)

बाप लेंगे क्या तुम्हें ये मोन के अग्रन सजोने ?
 पन्य की बापा बनेंगे तिनलियों के पर रँगोले ?
 विश्व का अग्रन भुजा देगी मधुप की मधुरगुन-गुन
 क्या दूबा देंगे तुम्हें ये फूल के दल धोम-मीले ?
 तू न अदनी छाँह को अपने लिए कारा बनाना !

जाग, तुमको दूर जाना ! (महादेवी)

प्राधुनिक काल सं० १६०० वि० से लेकर आज तक चला आ रहा है । राजनीतिक दृष्टि से यह राष्ट्रीय चेतना का काल कहा जाता है । रीति-

काल का भीमवाद राज-व्यवस्था बनकर मुस्लिम

प्राधुनिक काल और साम्राज्य को से बैठा हो या कि अष्ट धर्मों सत्ता

उत्तरे चार चरण उनके स्थान पर या धर्मों और राष्ट्रीय जीवन के

सांस्कृतिक, धार्मिक, सामाजिक, साहित्यिक और

अन्य, सभी पहलुओं पर प्रहार करने लगी । फलतः राष्ट्र की प्रभुत्व चेतना जाग

उठी । साहित्य ने भी करवट बदली । गूढ़ार की दयदन में फँसी पड़ी कविता-

कानिनी का उद्धार, परिस्थिति धानावरण के अनुकूल घोषण तथा परिष्कार

हुआ । अजमाया के स्थान में खड़ी बोली को अधिकृत किया गया और उनके

लिए उपन्यास, कहानी, निबंध आदि यथात्मक विविध साहित्य-विधाओं के

कार्यक्षेत्र भी खोल दिये गए । 'भारतेन्दु' हरिश्चन्द्र इस नवोत्थान के मूल स्तम्भ

१. 'दम्नोक्ति-व्यङ्गि', ४१११, १२ ॥

हैं और दीप-स्तम्भ भी हैं। इस काल को हम चार चरणों में बाँट सकते हैं—
'भारतेन्दु-युग', 'द्विवेदी-युग', 'छायावाद-युग' और 'प्रगतिवाद-युग'।

भारतेन्दु-युग हमारे साहित्य में ऐसा काल है, जिसमें सभी प्रवृत्तियाँ प्रकुरित हो उठी हैं।^१ यह सन्नान्ति-युग भी कहलाता है, क्योंकि इसमें प्राचीन

धारा भी चलती रही, किन्तु भक्ति और शृङ्गार के
भारतेन्दु-युग अतिरिक्त कविता में देश-काल के अनुकूल देश-प्रेम,

समाज-सुधार, प्रतीत-गौरव आदि कितने ही नवीन

विषय भी समाविष्ट किये गए। वास्तव में भारतेन्दु ने हिन्दी-काव्य को केवल नये-नये विषयों की ओर ही उन्मुख किया, उसके भीतर किसी नवीन विधान या प्रणाली का सूत्रपात नहीं किया। दूसरी बात उनके सम्बन्ध में उल्लेखनीय यह है कि वे केवल 'नर-प्रकृति' के कवि थे। बाह्य प्रकृति की अनन्तरूपता के साथ उनके हृदय का सामंजस्य नहीं पाया जाता। उन्होंने जो दो-एक प्रकृति-चित्र खींचे हैं, उन्हें रीति-कवियों की तरह रुढ़ि-बद्ध ही समझिए। उनमें उनके हृदय का प्रतिबिम्ब नहीं है। भारतेन्दु की तरह इस युग के अन्य कवियों की दृष्टि भी स्वभावतः बहिर्मुख और वस्तु-निष्ठ (Objective) रही, सग्तों की जैसी अन्तर्मुख—आत्म-निष्ठ (Subjective)—नहीं बन सकी। संस्कृत के आधार पर सूक्तियों के साथ-साथ विद्रूप और विनोद के अभिप्राय से काव्यों में अन्योक्ति का अपने मुक्तक रूप में ही प्रयोग होता रहा, पद्यति के रूप में नहीं।

भारतेन्दु के कुछ नाटक अवश्य ऐसे हैं, जिनमें हम अन्योक्ति-पद्धति को भाँक लेते हैं। 'रत्नावली' के बाद भारतेन्दु का दूसरा नाटक 'विद्या-सुन्दर' इसी जाति का है; यद्यपि यह भौतिक न होकर

भारतेन्दु के प्रतीकात्मक ढंगला के 'विद्या-सुन्दर' का अनुवाद-भाष्य है। प्रेमा-नाटक 'विद्या-सुन्दर' श्रमी शाखा वाले कवियों की आध्यात्मिक प्रेम-कथाओं

की तरह इसमें भी लौकिक प्रेम-कथानक पर भीना-सा आध्यात्मिक आवरण पड़ा हुआ प्रतीत होता है। इसका संक्षिप्त कथानक इस प्रकार है। 'वर्धमान के महाराज वीरसिंह की कन्या विद्या ने प्रतिज्ञा की कि किसी भी जाति का जो कोई पुरुष मुझे विवाद में परास्त कर देगा, उसे ही मैं बरण करूँगी। राजकीय गंगाभाट ने स्थान-स्थान में इस बात की सूचना पहुँचा दी। दूर-दूर से कितने ही राज-पुत्र और विद्वान् राजकुमारी को बरने

१. 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य', पृ० १५७।

आए, पर शास्त्रार्थ में मन्त्री जमने हार खाने गए। राजा-गनी को बड़ी चिन्ता होने लगी कि अब तो हमारी विद्या कुँभारों रह जायगी। अन्त में कांचीपुर के राजा गुरुमिथु के पुत्र सुन्दर को जब इसका पता लगा, तो वह अज्ञात रूप में वर्धमान नगर पहुँचा और राजकीय उद्यान की मालिन हीरा के पास ठहर गया। राजकुमारी ने ऐसे सुन्दर परदेशी के आगमन की खबर दियाए बिना मालिन से न रहा गया। एक दिन वह राजकुमार के हाथ की गुंथी एक माता भी विद्या के लिए ले गई और इस तरह मालिन द्वारा ही जब सुन्दर और विद्या एक-दूसरे के सोन्दर्य और नेपुण्य से परिचित हो गए, तो दोनों का परस्पर साक्षात्कार के लिए अनुमाना स्वाभाविक ही था। अन्त में हीरा मालिन के ही गुप्त प्रयत्न के फलस्वरूप एक दिन पूर्व निश्चयानुसार उद्यान के किसी वृक्ष की छाया में बैठे राजकुमार और महल की छत पर खड़ी हुई राजकुमारी की आपस में झींझें चार हो ही गईं। फिर तो क्या था, परस्पर-मिलन की ही मूर्च्छा। सुन्दर ने रात को महल में संध लगाई और चोरी-चोरी विद्या के पास पहुँच ही गया। उसके इस साहस-कार्य पर राजकुमारी और उसकी बिनला, मुनोचना आदि मेहेलियाँ सब दंग रह गईं। कुछ देर तक मुख पर झींझा आवरण डाले हुए विद्या और सुन्दर दोनों के मध्य प्रेम-ठिठोनी के रूप में विवाद छिड़ा रहा। किन्तु अन्त में जब विद्या 'रम के विचार' में हार गई, तो सुन्दर पर विजय-मान डालनी ही पड़ी। उस दिन से मालिन के माध्यम्य में चोरी-चोरी मिलन का निजसिना चलता ही रहा। अन्त में एक दिन राजा और रानी को किसी तरह रात में बग्या के महल में चोर के आगमन का पता चल गया। राजाशा से, मारी पुलिस राजकुमारी के महल पर तैनात हो गई और रात को कोतवाल भूमकेतु द्वारा हीरा मालिन सहित चोर पकड़ लिया गया। राजकुमारी के प्राणों पर घाफन था गई, परन्तु किया क्या जाय। चोरी-चोरी ही थी। नियमानुसार चोर को चोरी का कारावास-दंड मिला और वह कारागार से जाया ही जा रहा था कि इतने में गंगाभाट ने चोर को पहचान लिया और उसके सम्बन्ध में राजा को यह सुनाया कि वह तो कांचीपुर के राजा गुरुमिथु का पुत्र सुन्दर है। बोर-सिंह भवाक् रह गया। उसने तत्काल बन्दी को अपने पास बुला लिया और दंड के लिए बड़ा खेद प्रकट किया। राजा ने अन्तःपुर से विद्या को बुलाया और उसका हाथ सुन्दर के हाथ में दे दिया। इस तरह सुन्दर ने कष्ट भेनवर अन्त में विद्या पा ही ली।'

भारतेन्दु का यह एक नामात्रि नाटक है। इसने उनका उद्देश्य विवाह-समस्या को भाता-पिता पर ही आधारित रखने वाली पुरानी प्रथा के विरुद्ध

‘विद्यासुन्दर’ में
प्रतीक-समन्वय

कालिदास की शकुन्तला तथा दुष्यन्त की तरह इसे धर-कन्याओं के हाथ में सौंपकर सामाजिक विचारों में कान्ति लाना था। किन्तु इस दृश्यमान धर्म की धोट में यहाँ एक दूसरा मनोवैज्ञानिक अर्थ भी भासित हो रहा है, जिसके कारण यह सारा नाटक प्रतीवात्मक बन गया है। सबसे पहले नाटककार का अपने पात्रों के नामों—वर्धमान, वीरसिंह, गुणसिन्धु, सुन्दर, विद्या, विमला, सुलोचना, घूमकेतु, वाचन ही देखिए कि यह कितना साभि-प्राय है। दूसरे, डॉ० दशरथ भोक्ता के शब्दों में “विद्या (Wisdom) उन राजपुत्रों को प्राप्त कैसे हो सकती है, जिन्हें अपने राजवंश का बल है और उसी बल पर विद्या (Wisdom) को प्राप्त करना चाहते हैं? विद्या की प्राप्ति के लिए गुणसिन्धु-प्रभृत सुन्दर के सदृश राजवंश स्वयंकर प्रवासी बनना पड़ता है, प्रकृति-प्राण को पुजारि मालिन का आश्रय ग्रहण करना पड़ता है; नाना शास्त्रों की कला-पूगों माला प्रस्तुत करनी पड़ती है; विद्या (आत्म-विद्या) के अभेद्य स्थलों को बेचकर अनाधित एकाकी बन उसका साक्षात्कार करने के लिए समस्त बाधाएँ सहने की शक्ति संचित करनी होती है। तब कहीं उसका साक्षात्कार हो सकता है, जैसा सुन्दर ने किया था। साक्षात्कार होने पर भी विद्या (आत्मविद्या) साधक को परीक्षा लेने के लिए मुख को आवरण से भाङ्गादित कर लेती है। ऐसी स्थिति में उसकी सखियाँ विमला (निर्मल बुद्धि) और सुलोचना (पर्यवेक्षण-शक्ति) सहायक बनती हैं। इतने पर भी विद्या (आत्मविद्या) की प्राप्ति सम्भव नहीं। सुन्दर के सदृश कारागार के एकान्त स्थल में बैठकर तप भी अपेक्षित है।”^१ परन्तु यह प्रतीयमान अध्यात्मपरक अर्थ जितना पात्रों के नामों तथा घटना-व्यापारों पर अवस्थित है, उतना ‘पद्मावत’, ‘कामायनी’ आदि की तरह अपने स्वतन्त्र गम्भीर विकास पर नहीं, तथापि जैसा कि डॉ० भोक्ता ने भी माना है, भारतेन्दु को यह द्वितीय अर्थ भी अवश्य विवक्षित था। इसी कारण नाटककार ने नाटक के प्रारम्भ में ही वीरसिंह के मुख से ये शब्द कहलवाए : “यही तो आश्चर्य है कि इतने राज-पुत्र भाये, पर उनमें मनुष्य एक भी नहीं आया। इन सब का केवल राजवंश में जन्म तो है पर वास्तव में ये पशु हैं।” यह सन्दर्भ ब्रिटिश शासन-काल में विदेशी सत्ता के दास बने हुए भारतीय नरेशों पर एक विद्रूप भी है।

विद्यासुन्दर के बाद हम भारतेन्दु के अन्वोक्ति-पद्धति पर रचित द्वितीय रूपक ‘पातंड-विडम्बन’ पर आते हैं। यह भी मौलिक न होकर संस्कृत के

१. ‘हिन्दी-नाटक : उद्भव और विकास’, पृ० १६२ (सं० द्वितीय)।

‘प्रबोध-चन्द्रोदय’ के केवल तृतीय अंक का अनुवाद-मात्र है। ‘प्रबोध-चन्द्रोदय’ का प्रसंग हम पीछे कर आए हैं कि यह कृष्णमिश्र-‘प्रबोध-चन्द्रोदय’ और रचित प्रतीक-पद्धति की छ अंकों में एक कामेडी—‘पाखंड-विटम्बन’ सुखान्त नाटक—है, जिसमें शृंगार, हास्य और शान्त रसों को लेकर बनियन के पितृग्रन्थ ‘प्रोप्रेस’ की तरह समूचे मानव-जीवन के अन्तर्द्वन्द्व का सजीव चित्र खींचा हुआ है। इसकी कथा-वस्तु इस तरह चलती है : ‘अद्वैत पुरुष नाम के एक राजा थे। ‘माया’ के साथ समागम से उनके यहां ‘मन’ नाम का पुत्र हुआ। उसकी ‘प्रवृत्ति’ और ‘निवृत्ति’ दो रानियाँ हुईं, जिनसे क्रमशः ‘मोह’ और ‘विवेक’ दो पुत्र हुए। बड़े होने पर मोह की शक्ति बढ़ गई, तो ‘विवेक’ के लिए बड़ा खतरा हो गया। मोह के दल में ये काम, रति, क्रोध, हिंसा, अहंकार। उसका पीन दम्भ, जो लोभ और तृष्णा से पैदा हुआ था, मिथ्यादृष्टि तथा चार्वाक था। इसी तरह विवेक के सहायक ये मति, धर्म, कर्ण, मैत्री, शान्ति और उसकी माँ अद्धा, क्षमा, सन्तोष, वस्तुविचार, भक्ति इत्यादि, जो हम समय पराजित अवस्था में थे। पहले एक बार कभी यह भविष्य-वाणी हो चुकी थी कि विवेक के अपनी पूर्व पत्नी ‘उपनिषद्’ के साथ मेल हो जाने पर जब उससे प्रबोध और विद्या नाम के पुत्र और पुत्री उत्पन्न होंगे, तब उनकी सहायता से ही विवेक की विजय होगी, पर यह बात कैसे सम्भव थी, क्योंकि विवेक ने तो ‘उपनिषद्’ को कभी का त्याग दिया था। अपनी पराजय होते देख विवेक ने अपनी दूसरी पत्नी ‘मति’ से सलाह की और उसकी अनुमति प्राप्त करके ‘उपनिषद्’ से मेल करने की ठान ली। मोह को इस बात का पता चल गया। उसने दम्भ की सहायता से तत्काल बनारस पर अधिकार कर लिया, जो सभी अद्धाओं एवं मिथ्या दृष्टियों का केन्द्र-स्थान तथा भारत पर प्रभुत्व की कुञ्जी था और इसी कारण इस पर दोनों दलों की दृष्टि गड़ी हुई थी। फलतः कुछ समय के लिए शासन मोह के हाथ में आ गया। उधर बेचारी शान्ति अपनी माँ अद्धा को खो बैठी और उसे व्यर्थ ही जैन, बौद्ध एवं हिन्दू धर्मों में ढूँढ़ती रही। प्रत्येक धर्म अपनी-अपनी पत्नी को अद्धा कहता फिरता था, किन्तु शान्ति अपनी माँ को इन विकृत रूपों में नहीं पहचान सकी। अन्त में भक्ति की सहायता से वह अपनी माँ अद्धा को प्राप्त करने में सफल हो ही गई। फिर मोह और विवेक के दलों में युद्ध छिड़ गया। संघर्ष के कितने ही उतार-चढ़ावों के बाद अन्त में विवेक जीत गया। वृद्ध मन महाराज को अपनी सन्तान तथा प्रवृत्तिके युद्ध में मारे जाने पर बड़ा दुःख हुआ, किन्तु वेदान्त ने भाकर उनको समझाया और सलाह दी कि धब धाप अपनी द्वितीय पत्नी निवृत्ति के

साथ रहें, जो आपके सर्वथा योग्य है। अन्त में अद्वैत पुरुष पधारे। विवेक ने उपनिषद् को अपना लिया था, जिससे प्रबोध और विद्या के उत्पन्न होने पर भविष्यवाणी पूरी होकर रही।

उपरोक्त ससृष्ट-नाटक का सबसे पहले हिन्दी-अनुवाद १७०० (वि०) में महाराज जसवन्तसिंह ने किया था, जो मूल की शैली पर ही गद्य-पद्यात्मक है, किन्तु बाद के अनुवादक धन्यादास, जनामन्द, सुरति मिश्र तथा ब्रजवासीदास आदि ने अपनी-अपनी स्वतन्त्र शैलियाँ अपनाईं। भारतेन्दु से पूर्व उक्त नाटक के दस अनुवाद हो चुके थे। उन्होंने तो नाटक का केवल तीसरा अंक लेकर मूलकार की शैली पर ही 'पालंड-विहंगम' नाम से उसका अनुवाद किया, जिसमें राम-सामयिक बनारस में फँसे हुए धार्मिक पालंड की घोर जनता का ध्यान आकृष्ट करके समाज में फँसे हुए धर्म के विकृत रूपों के विरुद्ध कान्ति पैदा करना तथा उसके स्थान में शुद्ध वैष्णव भक्ति का प्रचार करना ही उनका लक्ष्य प्रतीत होता है, कृष्ण मिश्र की तरह मानव के अन्तर्जगत् का समर्थ चित्रित करना नहीं।

भारतेन्दु की कृष्ण-भक्ति पर 'चन्द्रायली' नामक एक मौलिक रासलीला की नाटिका है यद्यपि यह रूप गोस्वामी-रचित ससृष्ट के 'विदग्ध माधव'

'चन्द्रायली' का
रहस्यवाद

तथा वृन्दावनदास की 'योगिनी छद्मलीला' से मोटा-बहुत प्रभावित अवश्य है। इसमें चार अंक हैं और चन्द्रायली नामक गोपी का श्रीकृष्ण के प्रति प्रेम, विरह और उनसे मिलने की आकुलता का वर्णन है।

वेचारी चन्द्रायली जब से श्रीकृष्ण की देखती है, हृदय से उन पर मुग्ध और प्रेम-विह्वल हो बैठती है। जब वेदना का जोर बहुत बढ़ जाता है, तो वह घर छोड़कर वन में चली जाती है और उन्माद-प्रवस्था में क्या कुछ नहीं बकती, जिसे देखकर सन्ध्या, वर्षा, वनदेवी आदि भी सहानुभूति में कण्ठा के दो-दो आँसू बहा देती हैं। अन्त में श्रीकृष्ण जोगिन के वैष में उसकी परीक्षा लेने आते हैं और उसे प्रेम में हृद पाकर गले लगा लेते हैं। यही इसका संक्षिप्त कथानक है। कुछ आलोचक भारतेन्दु की इस नाटिका में वर्तमान युग के स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) के बीज बतलाते हैं, परन्तु वास्तव में यह रचना स्वच्छन्दतावादी न होकर भक्तिवादी है। भक्ति भी रीति-पुण्यन-सी सौकिक प्रेम की होकर अलौकिक प्रेम की प्रतीक है। इस नाटिका के 'समर्पण' में स्वयं भारतेन्दु के ये शब्द 'इसमें तुम्हारे उस प्रेम का वर्णन है, इस प्रेम का नहीं, जो समार में प्रचलित है' इस ओर संकेत करते हैं। इसीलिए डॉ० श्यामसुन्दरदास के शब्दों

में "वाग्व्यव में एवनिष्ठ प्रेम और निष्काम रति की जो प्रवृत्ति 'चन्द्रावली' में दिखाई देती है, वह परम तत्त्व और परमात्म-प्रेम की ओर नकेत करती है। 'चन्द्रावली' में कृष्ण के प्रति सच्ची तन्मयता और सम्पूर्ण आत्म-समर्पण दिखाकर भारतेन्दु बाबू ने आध्यात्मिक प्रेम-पूर्णता की ओर मानव-हृदय को ले जाने की चेष्टा की है।" सन्ध्या, वर्षा आदि प्रकृति-उपकरणों को मानवी रूप देने में संकेत-पद्धति स्पष्ट है ही।

भारतेन्दु का 'भारत-दुर्दशा' नाटक उनकी शुद्ध स्वोपज्ञ-कृति है। इसमें उनकी राष्ट्रीय चेतना जागृत होकर राजनीतिक दृष्टि से भरे हुए भारत की स्थिति का सन्देश देती है। यह मिश्रित शैली में है, 'भारत-दुर्दशा' में समूहों के क्योंकि इसके कुछ पात्र एडिटर, बंगाली, महाराष्ट्री, भावों का मानवीकरण कवि और सभापति तो अपने स्वाभाविक और प्रस्तुत मानव-रूप में हैं, किन्तु भारत-दुर्दशा, मत्पानाग, धर्म, वेदान्त, भ्रमन्तोष, अपव्यय, फूट, रोग, भ्रालस्य, मदिरा, निर्लज्जता, डिस्लामली आदि समूहों का 'प्रबोध चन्द्रोदय' की तरह मानवीकरण हो रहा है, जिसे हम अध्यवसित रूपक कहेंगे। इस तरह इस नाटक को हम अर्ध-प्रतीकात्मक कहेंगे। भारतेन्दु के अनुकरण पर प्रतापनारायण मिश्र ने भी 'भारत-दुर्दशा' नाटक लिखा। बाद की तो परम्परा ही चल पड़ी और विभिन्न नाटककारों द्वारा 'गो-सकट', 'भारत-सौभाग्य', 'भारत-सलता', 'भारत दुर्दिन' 'भारत-भारत' आदि इस तरह के कितने ही नाटक लिखे गए।

अब हम आधुनिक काल के द्वितीय चरण में आते हैं। साधारणतः यह द्विवेदी-युग कहा जाता है, क्योंकि इसके प्रवर्तक पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी माने जाते हैं। इसे 'संस्कार-युग' नाम से भी पुकारा जाता है, क्योंकि इसमें गद्य के अतिरिक्त कविता-शैली में भी प्रविष्ट हुई खड़ी बोली, द्विवेदीजी के हाथों अपना समुचित नस्कार एवं परिभाजन पाकर साफ हो गई है। 'सरस्वती' की कृपा से सम्पन्न यह खड़ी बोली का एक तरह से 'कायाकल्प' अथवा 'शुद्धि-संस्कार' समझिए, जिससे इसमें महान् जीवन आशा है। वास्तव में मैथिलीशरण गुप्त, सियाराम शरण गुप्त आदि को हिन्दी में खड़ी बोली के तन्मय-प्रतिष्ठ कवि बनाने का श्रेय द्विवेदीजी को ही है। अन्य कवियों पर भी इनका कुछ कम प्रभाव न पड़ा। परन्तु भारतेन्दु-काल की तरह इस काल के कवियों की दृष्टि भी जीवन के सम्बन्ध में बहिरंगवादी एवं इनिवृत्तात्मक हो रही, जीवन के अन्दर नहीं।

१. 'भारतेन्दु नाटकावली', पृ० ६१-६२।

राजाओं और सम्राटों की चाटुवारिता में रहकर राज-भवत कहलाने का गौरव मिले। वह अपने जीवन की सफलता देवता या, तो केवल इसी चाह में कि उसे माये पर लगाने के लिए मातृ-वेदी पर बलि हुई आत्माओं की भस्म-रज मिलती रहे। कवि ने 'कून' जीवन का प्रतीक है, यह रहस्य जायसी की तरह दूसरी अन्वयोक्ति में अन्ततः स्वयं यो खोल भी दिया है :

झाने दे दुख के मेघों को, घोर घटा घिर झाने दे,
जल ही नहीं, उपस भी इसको लगातार बरसाने दे।
कर-करके गम्भीर गर्जना भारी ओर मचाने दे,
उससे कह दे गहरे भोंके, तू जितने मनमाने दे।
किन्तु फहें देता हूँ तुझसे सब जाऊँगा भूल,
तेरे घरलों पर ही अर्पित होगा जीवन-कूल।

(राष्ट्रीय बीणा)

मालनलाल चतुर्वेदी का बलि-पशु के प्रतीक में देश के लिए मर मिटने वाले देश-सेवक के प्रति सम्बोधन भी देखिए :

बड़ बल, बड़ बल, थक मन रे ! बलि-पशु के सुन्दर जीय !
उच्च कठोर शिखर के ऊपर, है मन्दिर की सीढ़ी।
घड़े-घड़े में शिला-खण्ड मग रोकें पड़े अचेत,
उन्हें लांघ तू यदि जाना है तुझे मरण के हेत।

(हिमकिरीटिनी)

राष्ट्रीय क्षेत्र के प्रतिरिक्त जीवन के अन्य क्षेत्रों में भी आलोच्य युग के कवियों ने कही-कही अन्वयोक्ति-पद्धति अपनाई है।

अन्वय भी अन्वयोक्ति- उदाहरण के लिए अकाल मृत्यु का आस देने हुए पद्धति निम्नी बालक पर 'दलित कुसुम' के प्रतीक में कहण-रम-पूर्ण अन्वयोक्ति देखिए .

ग्रहह ! अथवा धीधी धा गई तू कहीं से ?
प्रलय-धन-घटा-सी छा गई तू कहीं से ?
पर-दुख-सुख तूने हा ! न देता, न भाला।
कुसुम अर्घतिला ही, हाथ ! यों तोड़ डाला।
यह कुसुम अभी तो डालियों में घरा था,
अगणित अभिलाषा और आशा भरा था,
बलित कर इसे तू काल ! क्या पा गया रे ?
कण भर तुझमें क्या है नहीं हा ! दिया रे ?

तड़प-तड़प मालो धधु-धारा बहाता,
मलिन मलिनियों का दुःख देखा न जाता ।
निठुर ! सुख मिला क्या हाथ पीड़ा दिये से ?
इस नव सतिका को गोद सूनी किये से ?

(रूपनारायण पाण्डे)

रहस्यवादी अन्योक्ति-पद्धति के लिए भी द्विवेदी-काल में ही बीज पड़ गए थे, जो बाद की प्रसाद, पन्त आदि सुनिपुण मालियों के हाथों छायावाद के उपवन में खूब फलवित, पुष्पित और फलित हुए ।

आधुनिक काल का तृतीय चरण रामबहोरी शुक्ल के अनुसार १९२० (ई०) से १९४० तक माना जाता है । यह वह समय था जब कि जर्मनी के प्रथम महासमर की परिणामावधि पर जहाँ एक ओर ध्यामावाद-युग यूरोप में महाविनाश एवं नीराश का अवसाद छाया हुआ था, वहाँ दूसरी ओर भारत में भी विफल असहयोग-प्रान्दोभन की पृष्ठभूमि में अपनी राजनीतिक आकांक्षाओं के सुनहले स्वप्नों के सहसा भग हों जाने के कारण विपुल व्यथा तथा घनी उदासी उत्पन्न हो गई थी । मन को रुचने वाली कोई सामग्री न रहने से जीवन में नीरसता-सी भर गई थी । इस मनोवृत्ति का सम-सामयिक साहित्य पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक ही था । द्विवेदी-युगीय बहिर्जंगत् की पिटी-पिट्टाई बातें जन-मन के प्रति अपना आकर्षण खो बैठी थी । उसकी इतिवृत्तात्मकता तथा प्रकारवाद से सभी की आत्मा ऊब बैठी । वाक्य के इस पुराने ढङ्गर (Pattern) को छोड़कर साहित्यिक प्रवृत्तियाँ अपनी अभिव्यक्ति के लिए जीवन के किसी नये अशुण्य क्षेत्र की टोह में थीं । जैसा हम पीछे देख आए हैं, देश की ऐसी परिस्थिति रीतिगुणन बवियों के आगे भी आई थी । उन्होंने तो समाज के साथ-साथ झट नारी का अंचल एकद्वर उसके नख-शिख एवं प्रणय-सौन्दर्य में पनाह ले ली थी, किन्तु आधुनिक काल का समाज एवं उसका भैतिक स्तर वही अधिक आप्रत और ऊँचा उठा हुआ था; साथ ही उसमें बहिर्जंगत् के प्रति आस्था का प्रभाव भी था । इसलिए कलाकार बहिर्जंगत् को छोड़कर अन्तर्जंगत् में चला गया । शब्दान्तर में हम यों कह सकते हैं कि विरोन्धित हुई कला वेन्दानुग हो गई अथवा बाह्य विषयो से पराट्-भुख होकर अन्तर्भुख बन गई और उसकी शैली 'बढ़' 'उमकी' आदि के रूप में अन्यपुरात्मक न रहकर 'मै-मेरी' आदि के रूप में प्रथमपुरुषात्मक बन गई । फिर तो क्या था, बहिर्जंगत् के जो भग्न, स्वणित स्वप्न, विकृत अशुभ आकांक्षा अथवा निराशाएँ तथा अन्यविषय भावनाएँ मन के

धवचेतन स्तर में उतरकर प्रसुप्त पड़ी थी, वे जगने लगी और कवि कल्पना-शक्ति की सहायता से उनको मूर्त-रूप देकर चित्रित करने लगा। कुछ ने शायद जगत् में हटकर उसके पीछे व्याप्त सूक्ष्म, साध ही विराट् रहस्यमय सत्ता की अनुभूति की और उसे काव्य-पद पर उतारा, तो कुछ ने प्रकृति का भावल पकड़ा। किन्तु विविध भावों के ये सभी शब्द-चित्र कुछ अटपटे, धुंधले और छाया-जैसे बने जैसे कि सिनेमा की फिल्मों में भी कभी-कभी काले-काले प्रभास छाया-चित्र बने हम देखा करते हैं। उनमें स्थूल पार्थिवता न होकर सूक्ष्म और पतली वायवीयता है। कलाकार के हृदय की भावनाओं का प्रतिबिम्ब लिये होने से ये व्यक्तित्व-प्रधान—एकान्तिक—हैं, इसलिए ऐसी कविता स्वभावतः आत्म-निष्ठ (Subjective) हो अभिहित हो सकती है, वस्तु-निष्ठ (Objective) नहीं। कुछ लोग इसे 'विषय-प्रधान' अथवा 'भाव-प्रधान' कविता भी कहते हैं। इस तरह कविता के एक नये क्षेत्र में पदार्पण करने से उसकी भाषा तथा शैली में भी परिवर्तन आना स्वाभाविक था और वह खूब आया। विरकाल से चली आ रही कला-पक्ष की कितनी ही मान्यताएँ टूट पड़ी और उनके स्थान में भाषा एवं शैली का एक नया मान-दण्ड निर्मित हुआ। कवि को भिसे-भिसाए उपमा, उत्प्रेक्षादि अलंकारों पर मुसम्मा खदाना पड़ा तथा प्रभाव-साम्य के आधार पर कुछ अपना ही नया अग्रस्तुत-विधान भी गढ़ना पड़ा। साध ही पादचार्य भावना के पीछे-पीछे कुछ नये अलंकार भी प्रविष्ट हुए। अभिधा के ऊपर लक्षणा और व्यञ्जना का प्रभुत्व जमा और उन्होंने एक अनोखी भगिमा, 'बक बंदग्य-भणिति' अपनाई। भाषा भी सावानुसार मुकुमार, मलित तथा बिम्बप्राहिणी हो गई और छन्द स्वच्छन्द एवं गयारमक बन गए। हिन्दी काव्य-क्षेत्र में युगान्तर आने वाला यह मोड़ 'छायावाद' नाम से प्रसिद्ध है।

'छायावाद' शब्द का प्रकृति-निमित्त विभिन्न विद्वानों ने विभिन्न प्रकार से माना है। प्रसिद्ध छायावादी कवि प्रसादजी ने तो सम्भवतः 'अग्निपुराण' में

'य. काव्ये महतीं छायामनुग्रहतरयसौ गुण.' (काव्य 'छायावाद' का प्रकृति- निमित्त मे गुण-नामक वह सत्त्व है, जो उसमें खूब मध्मी छाया—कान्ति—भर देता है) के आधार पर 'छाया'

शब्द से 'भोली के भीतर की-सी कान्ति अथवा विच्छित्ति' को लिया है। आचार्य शुक्ल के विचारानुसार यूरोप के ईसाई सतों के छायाभ्रम (Phantasmata) तथा यूरोपीय काव्य-क्षेत्र में प्रवर्तित आध्या-

त्मिक प्रतीकवाद (Symbolism) के अनुकरण पर रची जाने वाली कविता 'छायावाद' है।^१ नन्ददुतारे दासदेवी छाया से 'मानव अथवा प्रकृति के मूलम किन्तु व्यक्त मोन्दर में आध्यात्मिक छाया'^२ ग्रहण करते हैं। डॉ० नगेन्द्र छाया-वाद को एक विशेष प्रकार की भाव-पद्धति—जीवन के प्रति एक भावात्मक दृष्टिकोण—मानते हैं, जिसका आवेष्ट नव-जीवन के स्वप्नों और कुच्छाओं के सम्मिश्रण में बना है, प्रकृति अन्तर्मुखी तथा वायवी है और अग्निव्यक्ति है प्रायः प्रकृति के प्रतीकों द्वारा।^३ महादेवी के विचारानुसार "कृष्टि के बाह्यकार पर इतना अधिक लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अग्निव्यक्ति के लिए रो उठा। स्वच्छन्द छन्द में विवित उन मानव-अनुभूतियों का नाम 'छाया' उपयुक्त हो था।"^४

छायावाद के सम्बन्ध में उन्नीस धारणामों में से प्रतादबी की धारणा हमें अतिव्यापक-सी लगती है, क्योंकि वैसे छाया—विच्छित्ति—को छायावाद के इतर कविताओं में भी उल्लेख हो सकती है। छायावाद अन्व्योक्ति-पद्धति शुक्नजी की धारणा वाली बात के सम्बन्ध में हम पीछे विवेचन कर आए हैं कि छायावाद के बीज किस तरह हमें प्राचीन वैदिक और स्मृत-साहित्य में मिलते हैं। दोन धारणामों में हम विद्वेष्ट अन्तर नहीं देखते। उनमें केवल प्रतिपादन-प्रकार का भेद है। छायावाद के इस केन्द्रीय तत्त्व पर सभी एकमत हैं कि उसमें कोई छाया—प्रतिबिम्ब—रहता है। हमारे विचार से वह प्रतिबिम्ब होता है या तो प्रस्तुत पर अग्रस्तुत का या अग्रस्तुत पर प्रस्तुत का, जो अन्व्योक्ति-पद्धति का आधार-स्तम्भ है। इस तरह छायावाद कहीं अग्रस्तुत-प्रशंसा, कहीं रुकानिगद्योक्ति, कहीं समाशोक्ति और कहीं लक्षणा एव व्यञ्जना के रूप में मिलता है। इसलिये सारे छायावाद को हम अन्व्योक्ति-पद्धति के अन्तर्गत करेंगे। धारणायं बनुरसेन भी कहते हैं—“काव्य-व्यञ्जना की दृष्टि से यह (छायावाद) अन्व्योक्ति-पद्धति-मूलक काव्य है। इसमें प्रस्तुत चित्रों की अपेक्षा अग्रस्तुत चित्रों की अग्निव्यञ्जना होती है और 'वाचक' पदों के स्थान में 'लक्षक' पदों का व्यवहार होता है।"^५ डॉ० शम्भूनाथ सिंह का भी ऐसा ही विचार है—“छायावादी कविता में लघु रुक-

१. 'हिन्दी साहित्य का इतिहास', पृ० ६१२ (सं० २०१४)।

२. 'हिन्दी साहित्य, बीमर्मी शताब्दी', पृ० १६३।

३. 'विचार और अनुभूति', पृ० ५६।

४. 'महादेवी का विवेचनात्मक गद्य', पृ० ५६।

५. 'हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास', पृ० ६३।

गतियों की प्रधानता है, क्योंकि अधिकांश कवियों ने अन्योक्ति या रूपकातिशयोक्ति की दौरी में आत्माभिव्यक्ति की है। लक्षणा, व्यञ्जना और ध्वनि के अधिक प्रयोग के कारण अधिकांश कविताएँ स्वतः रूपकात्मक हो गई हैं।^१ डॉ० गोविन्दशरण त्रिगुणायत भी कहते हैं कि “छायावाद स्पष्ट रूप से अन्योक्ति-काव्य है। हाँ, इतना अवश्य है कि छायावादी अन्योक्तियाँ कला, कल्पना और अभिव्यञ्जना के साँचे में उली होने के कारण भिन्न दिखाई पड़ती हैं। हमें अन्योक्ति का निरूपण नए ढंग से करना होगा और उसके नए स्वरूपों की खोज करनी होगी।”^२ महादेवीजी ने तो छायावाद को ‘रूपक-काव्य’ कहा ही है। शुक्ल आदि अन्यान्य समालोचकों की भी यही सम्मति है।

छायावाद में प्रकृति के तीन रूप : अप्रस्तुत प्रकृति

छायावाद का उपर्युक्त विवेचन हमारे भागे प्रकृति के तीन रूप उपाडता है :

१. प्रकृति का प्रतीकात्मक अप्रस्तुत रूप
२. प्रकृति का भावाक्षिप्त प्रस्तुत रूप
३. प्रकृति का रहस्यात्मक रूप

प्रकृति छायावाद के सामान्यतः तीनों रूपों में मुख्य उपादान बनी रहती है और उसके प्रति प्रमुख भावना रहती है ऐसे प्रणय की, जो रीतिदुर्गम शृंगार की तरह ऐन्द्रिय और मासल न होकर अचरीरी एवं वायवी रहता है और जिसमें विषयोपभोग के स्थान में अधिकतर कुतूहल अथवा विस्मय रहता है। जैसा हम पीछे देख आए हैं, सामाजिक कुण्ठाओं के कारण अतृप्त कामावृत्तियाँ अवचेतन से उठकर कल्पना-परी के परो पर आरुढ़ होकर स्वच्छन्द विहार करके ही तृप्त हो सकती थी। फलतः कवि को आत्म-प्रकाशन के लिए समाज-नियमों से मुक्त प्रकृति-क्षेत्र का अवलम्बन अपेक्षित हुआ और उसके नाना रूपों तथा व्यापारों द्वारा अप्रस्तुत-विधान रचने की आवश्यकता हुई। अप्रस्तुत प्रकृति के साथ प्रस्तुत मानव का यह एकीकरण अन्योक्ति है और डॉ० सुधीन्द्र के शब्दों में “कोई विषय या भाव ऐसा नहीं जो अन्योक्ति के माध्यम से अधिक प्रभाव के साथ ग्रहण न कराया जा सके।”^३ उदाहरण के रूप में निराला की सर्वप्रथम छायावादी कविता ‘जुही की कली’ को लीजिए :

१. ‘छायावाद युग’, पृ० २२८।

२. व्यक्तिगत पत्र में।

३. ‘हिन्दी-कविता में युगान्तर’, पृ० २६५ (सं० १६५७)।

विजन वन वस्तरो पर
सोनो धो सुहागनरो स्नेह-स्वप्न-भग्न
भमत-बोमन-तनु तरणो जुही की कत्ती,
हन बन्द किये, निधित पत्रांक में,

×

×

×

बासलों निशा यो,
विरह-विधुरप्रिया संग छोड़
झिमो दूर देश में यो पवन
जिने कहते हैं मलयानिल ।
झाई पाद विधुइन से मिनन को वह मधुर वान !
झाई पाद चाँदनी की धुसी हुई छापी रात,
झाई पाद काम्ना को कम्पन कमनीय गीत,
फिर क्या ? पवन
उरवन-सर-मरित गहन गिरि-कामन
कुञ्ज-सना-पुञ्जों को पार कर
पहुँचा जहाँ उसने की केलि
कत्ती जिनो माय !
सोनो यो,
जाने कहो कैसे प्रिय आगमन वह ?
नायक ने चूमे कपोल
झोम उठी वस्तरी की लड़ी जंसे हिडोल
इम पर भी जागी नहीं
निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र मूँदे रही
झिवा मतवाली यो मौवन की मदिरा पिये, कौन रहे ?
निर्दोष उस नायक ने
निपट निडुराई की
कि मोरों की झड़ियों में
सुन्दर मुहुमार देह सारी भङ्गमोर डायी,
भसन दिये गोरे कपोल मोन,
छोक पड़ी मुवनी
चबिन जितवन निज चारों ओर केर
हैर प्यारे को सेज पाम

नम्रमुखी हँसो खिली,

खेल रंग स्यारे संग । [परिमल]

इसमें कवि ने प्रकृति की भाँड़ में किसी नायक और नायिका का वियोगान्तर-संयोग-शृङ्गारिक चित्र खींचा है । डॉ० सुधीन्द्र के शब्दों में “दो पत्तों के बीच में लचकीले स्थान (पंजाब) में पर्यक को लया बन्द पशुदियों से शील की मुद्रित पलकों को, प्रवेष्ट चरणों से गौरता को, मृदुल आन्दोलन से रतिचर्या को, जुहो को कन्यों से पर्येकशायिनी मरुणी नायिका को और मनयानिल से विरही नायक आदि को संकेतित किया गया है । वासन्ती निशा चाँदनी की घुली हुई घाड़ी रात उड़ीपन है, यक़िम विशाल नेत्र हृष-सौन्दर्य के सूचक हैं और सुन्दर सुकुमार देह तथा गोरे कपोल भी । मनयानिल द्वारा उद्दाम केलि, रति-प्रीड़ा का इंगित है; ये सब वास्तवीय भाषा में अनुभाव हैं । इस प्रकार संकेत में दो प्रेमियों की प्रेम-प्रीड़ा व्यजित हुई है ।”^१ प्रो० खेम के बिचारानुसार इस कविता में अप्रस्तुत रूप से कवि ने आप-बीती प्रणय-पटना प्रतिपादित की है । वे लिखते हैं—“रचना-काल कवि का यौवन-काल है और प्रसंग पूर्ण शृङ्गारिक, प्रत्यक्ष यदि कथा कवि की अपनी प्रणय-कथा का रूपक मान ली जाय तो अस्वाभाविक नहीं । यौवन का स्वस्थ एवं निर्ग्रन्थ प्रवाह तथा प्रणय की पौरुष-पूर्ण निष्पन्न अभिव्यक्ति निराला के अस्तित्व के अनुकूल ही है । सूक्ष्म प्रकृति और नीरस इतिवृत्तारमकता का परिमाण छायायुगीन है ।”^२ ‘जुही की कली’ वाला हाथ प्रसादजी के ‘नव वसन्त’ का भी है, जो किशोरोत्तास गुप्त के शब्दों में “वस्तुतः एक विरहिणी का अत्यन्त भावपूर्ण चित्र है, जिसका वियोग अभी-अभी संयोग में परिणत हुआ है ।”^३ पत की प्रारम्भिक कविताएँ जीवन के भौतिक प्रबल को पकड़े प्रतीत होती हैं । उनके अधिकतर नारी-चित्र सुकुमार किशोरा-वस्था एवं युवावस्था के चित्र हैं । उनकी ‘शोभू’, ‘उन्धवास’, ‘स्मृति’, ‘ग्रन्थि’ रचनाओं में प्रेम की ककण कराही और टीसों के पीछे निस्मन्देह कुछ प्रस्तुत व्यक्तित्व, मासल तत्व कार्य कर रहा है, जिसने कवि को धारम-प्रकाशन के लिए प्रकृति के उपकरणों द्वारा अप्रस्तुत चित्र खींचने की उत्तेजना और वरपना की उड़ान भरने को दी । पत की कली पर एक कविता का नमूना देखिए :

भर गई कली, भर गई कली !

घस-सरित-मुलन पर वह विकसी,

१. ‘हिन्दी-कविता में युगान्तर’, पृ० २२० (सं० १६५७) ।

२. ‘छायावाद के गौरव-चिह्न’, पृ० २८३ ।

३. ‘प्रसाद का विकासपरक अध्ययन’, पृ० १२ ।

उर के सौरभ से सहज बसी,
सरसा प्रातः हो तो विहँसी,
रे कूद सलिल में गई घली ।
झाई सहरी घुम्बन करने,
झपटों पर मधुर झपट धरने,
फेनिल मोती से मुँह भरने
यह खंचल-मुल से गई छली । (गुजन)

कुछ समीक्षक इस कविता में कत्ती को जीवन का प्रतीक लेते हैं, जो नदी की तरह की तरह क्षणभंगुर है। सरसा मसार का प्रतीक है, जिसका प्रवाह चलता ही रहता है। किन्तु हमें तो यहाँ प्रस्तुत रूप में जीवन के द्वार पर खड़ी हुई किसी सुन्दरी का अकाल निधन भाँखता हुआ दिखाई देता है। बेचारी सीपी-वादी, स्वाभाविक गुणों से पूर्ण, हृदय में मुमधुर प्रणय-स्वप्नों को संजोए, अनुत्-जीवना एव प्रेमवचिता ही बन बसी और बेचारा कवि दिल मसोसे तानता ही रह गया। उसके भग्न-प्रणय हृदय का विषाद और नैराश्य-भरा चित्र भी देखिए :

धँवतिनि ! जाओ, मिलो तुम सिधु से,
अनिल ! धातिगन करो तुम गगन को
खंकिरे ! धूमो तरंगों के झपट,
उड़गलो ! गालो, पवन-बीणा भजा,
पर, हृदय ! तब भीति तू कंघात है,
उठ, किसी निर्जन विपिन में बैठकर
अधुधों की बाढ़ में अपनी बिकी
भग्न भावों को दबा दे धाँत-सी ! (पन्थि)

छायावादी कवि नरेन्द्र के सम्बन्ध में डॉ० नरेन्द्र ने अपने विचारों में प्रकट किये हैं—“उनके विरह-चित्रों के पीछे जो कोई नारी-वाच भाँखता हुआ मिलता है, वह सायद उनके काफी पास आकर उनकी वासनाओं को उत्तेजित करके पृथक् हो गया है, जिससे उनके मानसिक स्वास्थ्य पर और भी बुरा प्रभाव पड़ा है। इसीलिए उनके चित्र काम-स्नात होने हुए भी पूर्ण स्वस्थ मन की उद्भूति नहीं है।”^१ इसीलिए इन प्रकृति-रूपों में प्रस्तुत की व्यञ्जना है।

छायावाद का यह प्रतीक-विधान शृंगार के अनिरिक्त अन्य विषयों में भी प्रयुक्त हुआ मिलता है। ‘पत’ की ‘विह्व’ पर लिखी हुई रचनाएँ प्रायः

१. ‘विचार और अनुभूति’, पृ० ७७।

जीव-परक या मन-परक है। उनके 'शुक', 'पिक' और 'विहंगम' कवि के प्रतीक हैं, जैसे :

तेरा कैसा गान,
विहंगम ! तेरा कैसा गान ?
म गुरु से सीखे वेद-पुराण,
न पद्मदर्शन न गोति-विज्ञान;
तुझे कुछ भाषा का भी ज्ञान,
काव्य, रस, धर्मों की पहचान ?
न पिक प्रतिभा का कर अभिमान,
मनन कर, मनन, वाकुनि नादान ! (पद्मवित्री)

पंत के 'स्वर्ण-किरण' संग्रह में 'रत्नताप' आत्म-निर्माण का, 'इन्द्र-धनुष' जीवन-निर्माण का, 'अक्षय-ज्वाल' नव चेतना का, 'स्वर्ण-निर्झर' सौन्दर्य-चेतना का, 'स्वर्ण-पराम' मन का, 'उषा' मनः-रत्न का, 'हरीतिमा' प्राण का एवं 'स्वर्णोदय' जीवन-सौन्दर्य का प्रतीक है, यह स्वयं कवि ने ही ग्रन्थ में स्पष्ट कर रखा है। इसी तरह महादेवी वर्मा की 'दीप-शिखा' अपने मन या जीव की प्रतीक है और उसी सिलसिले में तेज स्नेह का, सौ सुधि का, रात विरह का, भक्ता विघ्न-बाधाओं का और शमभससार का प्रतीक बनकर आए हैं। अग्रस्तुत-विधान वाली ऐसी कितनी ही कविताएँ उद्धृत की जा सकती हैं, जिनका छायावाद में खूब माहृत्य है। इनमें अग्रस्तुत-प्रसंग या रूपकातिशयोक्ति काम करती है।

इसमें सन्देह नहीं कि प्रतीकों का ज्ञान न होने से छायावादी कविताएँ दुबल रहती हैं। हम कह आए हैं कि इनमें अभिधा द्वारा सीधा-सादा अर्थाभिधान न होकर लक्षणा-व्यञ्जना द्वारा ही अर्थ लक्षित और छायावाद के प्रतीक व्यञ्जित होते हैं और यही कारण है कि वे साधारण पाठकों की समझ में नहीं आती, किन्तु जो इसकी सौली में परिचित हैं और संकेतों एवं प्रतीकों का पूरा-पूरा ज्ञान रखते हैं, उनको इन कविताओं में बड़ा आनन्द मिलता है। हमने पीछे भक्तियुगीन ज्ञानाश्रयी शाखा के प्रतीक बताए थे, इसलिये पाठकों की सुविधा के लिए कुछ प्रसिद्ध-प्रसिद्ध छायावादी प्रतीक भी बता देना आवश्यक समझते हैं। किन्तु इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि ये प्रतीक स्वरूप या गुण-क्रिया के सादृश्य को ही नहीं, बल्कि अधिकतर आन्तरिक प्रभाव-सादृश्य और सहृदयता को भी लेकर चलते हैं, इसीलिए छायावादी कवियों को आन्तरिक प्रभाव-सादृश्य अभिव्यक्त करने के लिए परम्परागत प्रतीकों के स्थान में बहुत-से नये प्रतीक

गढ़ने पड़े। उदाहरण के लिए छायावाद में मुकुल और मधुप क्रमशः प्रियतमा और प्रियतम के प्रतीक बने। हृदय और भाव-तरंग क्रमशः वीणा और झंकार बने। जीवन की प्रतीक बनी सरिता और भाव-प्रवाह का प्रतीक मगीत। स्मृति आदि कोमल मधुर भाव के लिए प्रतीक लहर आती है और मानसिक दोष एवं प्राकुलता के लिए झुका और तूफान। नवयौवन, सुप्त और आनन्द के लिए उषा, प्रभात और मधुकाल तथा दुःख और विषाद के लिए अन्धकार, भँवेली रात, छाया और पतझड़ प्रयुक्त होने हैं। सुन्दर तथा असुन्दर वस्तुओं के स्थान पर क्रमशः मधुमय गान और धूल की ढेरी; शुष्क एकाकी जीवन के स्थान पर सूखा, सूना तट और माधुर्य एवं श्वेत के स्थान पर क्रमशः मधु और कुन्द आते हैं, इत्यादि। इसके अतिरिक्त कितने ही प्रतीक तो छायावादी कवियों के निजी भी होते हैं, जिन्हें गिनाना कठिन है और जिनके कारण छायावाद में दुरुहता भी घाई है। प्रसिद्ध अंग्रेजी प्रतीकवादी कवि इलियट का भी यही हाल है। उसके प्रतीक भी इतने निजी हैं कि कोई विरला ही उन्हें समझे तो समझे। अस्तु, वास्तव में प्रतीकवाद अभिव्यंजना की एक विशिष्ट शैली है। इसीलिए धुल्लजी ने छायावाद को विषय-परक न मानकर शैली-परक माना है। उनके विचारानुसार पन्त, प्रसाद, निराला आदि कवि प्रतीक-पद्धति या चित्र-भाषा-शैली की दृष्टि से ही छायावादी कहताएँ। किन्तु छायावाद इस कला-व्यक्तिता अथवा प्रतीकवाद तक ही सीमित हो, ऐसी बात नहीं। वह विषय-परक भी है।

अब हम छायावाद के द्वितीय रूप पर आते हैं, जिसमें प्रकृति अप्रस्तुत न होकर प्रस्तुत अर्थात् विषय-परक रहती है। जैसे देखा जाय तो प्राचीन काल से ही काव्य के साथ प्रकृति का घट्ट सन्बन्ध रहता

प्रस्तुत प्रकृति चमा आ रहा है, किन्तु विद्यापति, सेनापति आदि दो-चार कवियों को छोड़कर अधिकांश कलाकारों ने प्रकृति

के उद्दीपन-चित्र ही खीचे हैं, आलम्बन-चित्र नहीं। सब पूछिए तो हिन्दी में प्रकृति को आलम्बन-रूप में स्वतन्त्र सत्ता देने का श्रेय प्रधानतः छायावाद को ही है। कौन नहीं मानता कि छायावादी कवि होना ही प्रकृति-कवि है। उसने अन्तर्मुख होकर मानस-चक्षु से जो प्रकृति-सौन्दर्य निहारता, वह उसके अन्तरतम से शीशमहल पर प्रतिफलित हो यो घतघा विस्फारित हुआ कि उसे एक नई ही सौन्दर्य-सृष्टि रचने की प्रचुर सामग्री उपलब्ध हो गई। फिर क्या था कि कलाकार की तूलिका के रंगों में प्रकृति ऐसी निपरी कि वह एकदम दिव्य सौन्दर्य में विभोर हो उठी। किन्तु इस सम्बन्ध में हमें यह नहीं भूल जाना चाहिए कि प्रकृति का यह छायावादी सौन्दर्य अधिकतर उस सिद्धान्त पर आधार-

रित है, जो सौन्दर्य को वस्तुगत गुण न मानकर आत्मगत गुण मानता है।^१ इसीलिए छायावाद के आभ्यन्तरिक सौन्दर्य-चित्र उतने वास्तविक और प्रस्तुत-गत नहीं होते जितने कि काल्पनिक, आक्षिप्त अथवा आरोपित। स्वयं पन्त ने स्वीकार किया है कि उनके चित्रों के सौन्दर्य का भूत खोत उर के भीतर है :

चित्रिणि, इमं मुखं का खोत कहीं,
जो करता नित सौन्दर्य-सृजन ?
वह खोत छिपा उर के भीतर,
क्या कहती यही सुमन चेतन ? (मुगान्त)

इस तरह सौन्दर्य-सृजन करने के लिए कवि को जीवन का स्वस्थ, निर्बाध, एवं भावनाओं की उद्दाम तरंगों में लहराता हुआ मानस और मानस की जागृत उच्च सौन्दर्य-बोधवृत्ति (Aesthetic sense) अपेक्षित होते हैं। सभी भाषातिरेक में उसके अन्तर्बन्धु के भागे बाह्य प्रकृति और उसका पला-पला अथवा कण-बण तथा स्त्री-पुरुष आदि समस्त जीव-जगत् कवि के भीतरी सौन्दर्य में पगा निग्न रहता है। उदाहरण के लिए पन्त की 'भाबी पत्नी' का सौन्दर्य-चित्र देखिए।

छोल सौरभ का मृदु कच-जाल
सूँघता होगा अनिल समोद,
सीपते होंगे उड़ जग-जाल
तुम्हीं से कलरव, केलि, विनोद;
सुम लघु-पद-चञ्चलता, प्राण !
फूटते होंगे नव जल-स्रोत,
मुकुन बनती होगी मुखकान
प्रिये, प्राणों की प्राण ! (मुञ्जवन)

किन्तु ज्यों ही उर के भीतर का स्रोत बन्द हुआ और संसार से विरक्ति पैदा हुई कि किर वही सौन्दर्य-स्नात पत्नी कलाकार को एक सशक्त कवि के दायरे में यों काटने दोड़ेंगी :

१. (क) 'The beautiful is not a physical fact, beauty does not belong to things, it belongs to the human aesthetic activity and is a mental or spiritual fact'

—Wilton Carr, *Philosophy of Croce*, pp 164.

- (ख) समं समं सुन्दर सबै, रुपु कुरुपु न कोइ ।

मन की रुचि बेंती जितै, तित तेनी रुचि होइ ।

बिहारी, 'बिहारी-रत्नाकर', दो० ४३२ ।

चर्म-निमित्त-पेगीयम् मांसासृग्मयपूरिता ।

अस्यां रज्यति यो मूढः पिशाचः कस्ततोऽधिकः ।^१ (प्रजात)

कहना न होगा कि छायावादियों की दृष्टि में वृक्ष-लतादि, मृद-चन्द्र, प्राणसंश्लेष, उषा-रात्रि, शरत्-वसन्त, और अन्य नारी ही प्रकृति चेतन रहती है। उसमें उन्हें सभी मानव-व्यवहारों की अनुभूति होती है और इसलिए वे उसमें साहचर्य-सम्बन्ध स्थापित करते हैं एवं सभी-वर्गों अपने-अपने को उसके साथ एकाकार भी बनाने हैं। प्रकृति का यह मानवीकरण छायावाद की दूसरी विशेषता है। इसके मूल में दो बातें काम करती हैं—एक तो है, जैसा कि हम कह आए हैं, कवि की सर्वचेतनवाद (Pantheism) में ग्राम्या रहने वाली दार्शनिक दृष्टि, जो प्राचीन वैदिक ऋषियों की तरह जगत् के बाण-बाण को चेतन देखती है और दूसरी है कवि की मृदुल एवं भावुक दृष्टि, जिसके कारण वह अपने अन्तर्जगत् को, अपने हृदय के राग और मौन्दर्य, हर्ष-शोक, आशा-निराशा आदि को, प्रकृति पर आरोपित करता हुआ प्रकृति और उसके उपकरणों को ही नहीं, प्रस्तुत अपने सुग-दुःख, आशा-निराशा आदि अमूर्त मनोभावों को भी मानवी रूप दे देता है। इसे प्रक्षेप या भावार्पण (Projection) कहते हैं। प्रस्तुत प्रकृति पर अप्रस्तुत मानव के व्यवहारों का यह आरोप अथवा आरोप काव्य-भाषा में ममामोक्ति कहलाता है। इसमें प्रस्तुत प्रकृति के पीछे गौण रूप में कोई चेतन तत्त्व लुप्त रहता है, अतः इसे हमने ग्रन्थोक्ति-वर्ग के अन्तर्गत कर रखा है।

भावाक्षिप्त प्रकृति के चित्र देने के पहले यही हम बता देना आवश्यक समझते हैं कि प्रकृति की प्रस्तुत या अप्रस्तुत रचना बहुत-कुछ कवि की अपेक्षा-बुद्धि या विदया पर निर्भर है, इसलिए छायावाद में प्रकृति के प्रस्तुत या अप्रस्तुत और प्रस्तुत की विभाजक रेखा बड़ी सूक्ष्म और बुद्धि-व्याप्त ही रहती है। पीछे हम निराशा की कठिनता जिस 'जुड़ी की बनी' की अप्रस्तुत मानकर उसके माध्यम में प्रस्तुत किमी नायिका की अभिव्यंजना मान आए हैं, ही मकता है कि कवि की विदया उसकी प्रस्तुत रखकर उसका

१. हिन्दी रूपान्तर :

मांस, रक्षित शरीर' मल से पूरित,
गन्दी घंती यह चमड़े की है।
जो मूढ़ मनुज इस पर भरता,
वह पिशाच नहीं और क्या है।

भावाद्योपपत्ति से मानवीकरण करने की हो। ऐसी प्रवस्था में जुही वाला प्रकृति-चित्र भावाक्षिप्त प्रकृति के अन्तर्गत होगा और वह प्रस्तुत ही कहलाएगा, अप्रस्तुत नहीं; अप्रस्तुत की तरफ केवल संकेत-मर है। इस तरह छायावाद में प्रकृति के इन दोनों रूपों के मध्य सीमा-निर्धारण सरल काम नहीं है।

भावाक्षिप्त प्रकृति-चित्रण के प्रधान कवि पन्त हैं। प्रकृति की गोद में जन्म लेकर उसके साथ भामोद-प्रमोद में रमकर जितनी बारीकी से प्रकृति को इन्होंने पहचाना है और उसके साथ ऐकारम्भ किया

भावाक्षिप्त प्रकृति है, उतना शायद ही अन्य किसी कवि से मन पड़ा हो।

विश्वम्भर मानव के शब्दों में “उन्होंने उसे सबसे अधिक व्यापक रूप में मानवीय क्रिया-कलापों से सम्पन्न किया है। उनके ‘पल्लव’ विश्व पर विस्मित चित्रवन डालते हैं, उनका गिरि सुमन-हगों से भयलोकता है। उनका उपवन फूलों के ध्यानों में अपना जीवन भर-भरकर मधुकर को दिलाता है, उनके मैघों के बाल भेमनों-से गिरि पर फुदकते हैं, उनकी लहरें किरणों के हिडोल पर नाचती हैं, विटपी की व्याकुल प्रेयसी छाया-बाँह खोलकर कवि को गले लगाने की दामता रखती है। उनकी दृष्टि में दशमी का शशि अपने तिर्यक् मुख को लहरो के भूषट से झुक-झुककर, रुक-रुककर मुग्धा का-सा दिखलाता है, उनका मलयानिभ उर्वी के उर से सत्रिल छायाचल सरका देता है।”^१ किन्तु इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि प्रस्तुत प्रकृति-उपादानों पर यह मानवत्वा-रोप व्यंग्य रहने की दशा में ही अन्वयोक्ति-पद्धति के अन्तर्गत होगा। मानवत्वारोप के वाक्य हो जाने पर उसमें व्यंग्य की-सी ध्वन्यात्मकता और प्रेयणीयता नहीं रहती, इसलिए वह शुद्ध रूपक का ही विषय रहेगा, अन्वयोक्ति का नहीं। उदा-हरण के रूप में पत का रुख बाला के रूप में चाँदनी का चित्र देखिए :

जग के दुस्त-दैन्य-शयन पर

मह दग्गा जीवन-बाला

रे कब से जाग रही, वह

आँसू की नीरव माला।

इसमें दुस्त-दैन्य पर शयनत्व का आरोप तथा चाँदनी पर बालात्व का आरोप वाच्य है। प्रमाद की ‘ऊपा नागरी’, निराला की ‘शन्ध्या मुन्दरी’ और रामकुमार वर्मा की ‘रजनी बाला’ आदि का भी यही हाल है। इन सबसे व्यंग्य-रूपक नहीं है, वाच्य-रूपक है। मानवत्वारोप वाच्य किये बिना ही केवल-भात्र मानवीय क्रिया-कलाप से मानवत्व की ध्वन्यात्मक अनुभूति करा देने वाला प्रमाद क। यह

उषा आदि का चित्र देखिए :

उषा अरुण प्याला भर लानी
सुरभित छाया के नीचे
मेरा यौवन पीता सुख से
अलसाई आँखें मोचे ।
ते मकरन्द नया धू पड़ती
शरद-प्रात की शोफाली,
बिखराती सुख ही सगंधा की
सुन्दर अलकें घुँघराती ! (नामायनी)

वसुधा और कनिष्ठा का ऐसा ही चित्रण पन्त ने भी किया है :

नय-वसन्त के सरस स्पर्श से
पुलकित वसुधा बारम्बार
सिंहर उठी स्मित-दास्यावलि में
विकसित चिर-यौवन के भार,
फूट पड़ा कतिका के उर से
सहसा सौरभ का उद्गार
गन्ध-मुग्ध हो अन्ध-समोरण
लगा धिरकने विविध प्रकार ! (पल्लव)

महादेवी वर्मा भी इसी तरह प्रकृति का मानवीकरण करती हैं .

निशा को धो देता राकेस
छाँदनी में जब अलकें खोल,
कली से कहता था मधु-भास
बता दो मधु मदिरा का मोल ! (नीहार)

इस तरह कवि के व्यक्तित्व भावों और अनुभूतियों के अनुसार प्रस्तुत अर्थात् आत्मन-स्वरूप प्रकृति के नाना रूपों में अस्तित्व मानवी चित्र भी छायावाद में बहुत अधिक हैं । डॉ० श्री कृष्णलाल के शब्दों में "प्रकृति-चित्रण की दृष्टि से आधुनिक काव्य की सर्वोत्कृष्ट रचनाएँ इसी शैली के अन्तर्गत आती हैं । यहाँ कवि अपनी कल्पना का आश्रय लेकर चित्रमय और व्यञ्जनापूर्ण दृश्यों की प्रव-
सारणा करता है ।" यह सब अन्योक्ति-पद्धति का ही विषय है ।

अब हम छायावाद के तृतीय रूप अर्थात् रहस्यात्मक प्रकृति पर विचार करते हैं । यह छायावाद का अन्तिम दिवसित रूप है । इसमें कवि प्रकृति के

भावाक्षेप-पद्धति से मानवीकरण करने की हो। ऐसी अवस्था में जुही वाला प्रकृति-चित्र भावाक्षिप्त प्रकृति के अन्तर्गत होमा और वह प्रस्तुत हो कहलाएगा, अप्रस्तुत नहीं; अप्रस्तुत की तरफ केवल संकेत-भर है। इस तरह छायावाद में प्रकृति के इन दोनों रूपों के मध्य सीमा-निर्धारण सरल काम नहीं है।

भावाक्षिप्त प्रकृति-चित्रण के प्रधान कवि पंथ हैं। प्रवृत्ति की गोद में जन्म लेकर उसके साथ आमोद-प्रमोद में रमकर जितनी भारीकी से प्रकृति को इन्होंने पहचाना है और उसके साथ ऐक्यत्व किया

भावाक्षिप्त प्रकृति है, उतना शायद ही अन्य किसी कवि से बन पड़ा हो।

विश्वम्भरमानव के शब्दों में “उन्होंने उसे सबसे अधिक

व्यापक रूप में मानवीय क्रिया-कलापों से सम्पन्न किया है। उनके ‘पल्लव’ विश्व पर विस्मित चितवन डालते हैं, उनका गिरि सुमन-दृशों से भयलोकता है। उनका उपवन फूलों के प्यासों में अपना यौवन भर-भरकर मधुकर को पिलाता है, उनके मेघों के बाल मेमनों-से गिरि पर फुदकते हैं, उनकी लहरें किरणों के हिंडोल पर नाचती हैं, बिट्ठी की ध्याकुल प्रेयसी छाया-बाँह खोलकर कवि को गले जगाने की क्षमता रखती है। उनकी दृष्टि में दशमी का शशि अपने तिर्यक् मुख को लहरो के धूँधट से झुक-झुककर, रुक-रुककर मुग्धा का-सा दिखलाता है, उनका मलयानिल उर्वी के उर से सत्रिल छायाचल सरका देता है।”^१ किन्तु इस सम्बन्ध में यह उल्लेखनीय है कि प्रस्तुत प्रकृति-उपादानों पर यह मानवत्वा-रोप व्यंग्य रहने की दशा में ही अन्वोक्ति-पद्धति के अन्तर्गत होमा। मानवत्वारोप के वाच्य हो जाने पर उसमें व्यंग्य की-सी ध्वन्यात्मकता और प्रेयणीयता नहीं रहती, इसलिए वह शुद्ध रूपक का ही विषय रहेगा, अन्वोक्ति का नहीं। उदा-हरण के रूप में पंथ का रण बाना के रूप में चाँदनी का चित्र देखिए।

जग के दुख-दैन्य-शयन पर

यह रणजी जीवन-बाला

दे कब से जाग रही, वह

आँसू की नीरव भाला।

इसमें दुख-दैन्य पर शयनत्व का आरोप तथा चाँदनी पर बालात्व का आरोप वाच्य हैं। प्रसाद की ‘जया नागरी’, निरामा की ‘मध्या सुन्दरी’ और रामकुमार वर्मा की ‘रजनी वाला’ आदि का भी यही हाल है। इन सबमें व्यंग्य-रूपक नहीं है, वाच्य-रूपक है। मानवत्वारोप वाच्य किये बिना ही केवल-मात्र मानवीय क्रिया-कलाप से मानवत्व की ध्वन्यात्मक अनुभूति करा देने वाला प्रसाद का यह

उषा भादि का चित्र देलिये :

उषा भररा घ्याता भर लातो
सुरभित छाया के नीचे
मेरा यौवन धौता सुख से
अलसाई आँखें नीचे ।
ले मकरन्द नया धू पड़तो
शरद-प्रात को दोफाली,
जिलरातो सुख ही सग्या को
सुन्दर अलकों धुँधरासी ! (कामायनी)

बसुधा और कलिका का ऐसा ही चित्रण पन्त ने भी किया है :

नय-वसन्त के सरस स्पर्श हैं
पुलकित बसुधा बारम्बार
सिहर उठो स्मित-शस्पावलि में
विकसित चिर-यौवन के भार,
फूट पड़ा कलिका के उर ।
सहसा सौरभ का उद्गार
गन्ध-मुग्ध हो अन्ध-समीरण
लगा धिरबने विविध प्रकार ! (पल्लव)

महादेवी वर्मा भी इसी तरह प्रकृति का मानवीकरण करती हैं :

निद्रा को धो देता राकेन्द्र
चाँदनी में जब अलकों सोल,
कली से कहता था मधु-मास
बता दो मधु मदिरा का मोल ! (नीहार)

इस तरह कवि के व्यक्तियुक्त भावों और अनुभूतियों के अनुसार प्रस्तुत अर्थात् आलम्बन-स्वरूप प्रकृति के नाना रूपों में अप्रस्तुत मानवी चित्र भी छायावाद में बहुत अधिक हैं। डॉ० श्री कृष्णलाल के शब्दों में “प्रकृति-चित्रण की दृष्टि से आधुनिक काव्य की सर्वोत्कृष्ट रचनाएँ इसी शैली के अन्तर्गत आती हैं। यहाँ कवि अपनी कल्पना का आश्रय लेकर चित्रमय और व्यञ्जनापूर्ण दृश्यों की व्यव-
तारणा करता है।”^१ यह सब अन्योक्ति-पद्धति का ही विषय है।

अब हम छायावाद के तृतीय रूप अर्थात् रहस्यात्मक प्रकृति पर विचार करते हैं। यह छायावाद का अन्तिम निवर्णिन रूप है। इसमें कवि प्रकृति के

व्यष्टि-सौन्दर्य से ऊपर उठकर उसके द्वारा समष्टि-रूप रहस्यात्मक प्रकृति में विराट् सौन्दर्य से सम्बन्ध जोड़ने का उपक्रम करता है। प्रकृति-सहचरी के माध्यम से परोक्ष-सत्ता की जिज्ञासा छायावाद के चरम प्रकर्ष की अवस्था है। इसे अब रहस्यवाद नाम से पुकारा जाने लगा है, यद्यपि प्रारम्भ में छायावाद और रहस्यवाद नाम की दो विभिन्न वस्तुएँ कोई नहीं थी। अब तो घालमेल-रूप प्रकृति का व्यष्टि-चैतन्य और व्यष्टि-सौन्दर्य छायावाद का सीमान्त बन गया है और वहाँ से आगे उद्घोषन-रूप प्रकृति के माध्यम से विराट् सौन्दर्य की रहस्यात्मक अनुभूति रहस्यवाद की सीमा बनाती है। प्रकृति द्वारा परोक्ष सत्ता की अनुभूति को अब प्रकृति-मूलक रहस्यवाद कहने लगे हैं। हम इसे छायावाद की अन्तिम विवर्धन-स्थिति मानते हैं। पंत इसके मुख्य प्रतिनिधि हैं। उदाहरण के लिए उनका 'मीन-निमग्नण' देखिए :

धनक-छाया में, जब कि सफ़ास
छोलती कलिका उर के द्वार
सुरभि-बोझित मधुपों के बाग
तड़प, धन जाते हैं गुच्छार,
न जाने हुलक ओस में कौन
छोँच लेता मेरे हृदय मीन ! (पल्लव)

'कामायनी' में प्रसाद ने रहस्यात्मक प्रकृति के बहुत चित्र लीच रखे हैं,

जैसे :

विदर-कमल की मुकुल मधुकरी रजनी ! तू किस कोने से
घाती घूम-घूम घल जाती पटी हुई किस टोने से ?
किस दिग्गत की रेखा में इतनी संचित कर सिसकी-सी साँस
मैं समीर मिस हाँक रही-सी घली जा रही किसके पास ?
घूँघटा उठा देख मुसबपाती किसे टिठक-सी घाती,
विजन गगन में किसी झूल-सी किसको स्मृति-वप में लाती ?

महादेवी बर्मा का भी ऐसा ही एक प्रकृति-चित्र देखिए :

प्रथम छूकर किरणों की छाँह
मुस्कराती कलियाँ क्यों प्रातः
समीरण का छूकर घल छोर,
सोदते क्यों हँस-हँसकर पात ! (रविग)

रहस्यात्मक प्रकृति-चित्रण में कभी-कभी प्रकृति अपने प्रस्तुत रूप में न

रहबर प्रतीक भी बन जाया करती हैं जैसा कि छायावाद के प्रथम रूप में हम योद्धे देख आए हैं। परोक्ष सत्ता के अभिव्यंजक होने के कारण ऐसे चित्रों को भी हम रहस्यात्मक प्रकृति के भीतर ही रखेंगे। उदाहरण के लिए निरामा की 'प्रपात के प्रति' कविता नीजिए :

अचल के घंचल खुद्र प्रपात !
मचलते हुए निकल पाते हो,
उज्ज्वल घन बन अन्धकार के साथ
खेलते हो क्यों, क्या पाते हो ?

यहाँ प्रपात (झरने) को मानवीय रूप देकर उसके द्वारा कवि ने प्रचलन रूप से जीव की ओर संकेत किया है। अचल (पहाड़) परोक्ष सत्ता का प्रतीक है, अन्धकार और घन जलमय माया और मायोपाधिक जीव को संकेतित करते हैं, अर्थात् ब्रह्म से निकलकर उज्ज्वल जीव मायावृत होकर संसार में किस तरह मचलता और नाना खेल खेलता है। इसी तरह 'पंत' के 'घन' की भी नीजिए :

घरसो सुख घन, सुखमा घन,
घरसो जग-जीवन के घन।
जग के उर्वर अंगन में
घरसो ज्योतिषंय जीवन,
घरसो सधु-सधु तृण-तृण पर
हे चिर-अम्यय, चिर-नूतन ! (गुंजन)

इसमें भी मानवीकृत घन के मिस परोक्ष सत्ता अभिप्रेत है। महाभूमि के प्रतीक में भी उसका चित्र देखिए :

अहे महाभूमि ! सहरो से शत लोक चराधर
क्रीडा करते सतत तुम्हारे स्फीत वक्ष पर;
तुंग तरंगों से शत-ध्रुव शत-शत कल्पान्तर
उगल महोदर में विलीन करते तुम सत्वर,
शत-सहस्र रवि-शशि असंख्य ग्रह, उपग्रह, उद्गुण,
अलते, बुझते हैं स्फुलिंग से तुम में तरलण,
अचिर विजय में अखिल दिशावधि कर्म, वचन, मन
मुझीं चिरन्तन अहे विवर्तन-हीन विवर्तन !

पंत की 'ज्योत्स्ना' भी विजय-चेठना-परक है। सम्ये रूपक को लेकर चलने वाली यह सारी वर्णना अन्वयोक्ति-पद्धति है।

प्रकृति के व्यष्टि-सौन्दर्य की पृष्ठभूमि में जब भावुक कवि विराट् सौन्दर्य
हि० प०—१७

की अनुभूति करने लगता है, तो वह विस्मय और आनन्द में आत्म-विभोर हो उठता है और उसमें घपनाघन भाँकता हुआ वह रहस्यवाद और उसके अपने 'स्व' को 'तत्' से मिलाना—एकाकार कर देना—प्रतीक चाहता है। यही रहस्यवाद का मूल रहस्य है। काव्य

की इस अन्तःप्रवृत्ति को, ज्ञान से हटकर भावगत वेदान्त को 'रहस्यवाद' नाम दिये जाने का प्रवृत्ति-निमित्त है असीम, अस्पष्टिक, वाचामगोचर, अरूप सत्ता को रूप देने के लिए उस पर एक व्यक्तित्व का आरोप और उसका वाग्-गोचरीकरण, जो कि एक रहस्य है। निराकार पर व्यक्तित्व-आरोप कवि की अपनी व्यक्तित्वगत भावना और अनुभूति पर निर्भर करता है। प्रकृति-उपकरणों के आरोप द्वारा परोक्ष सत्ता का प्रतिपादन हम सभी पहले 'प्रपात' आदि में दिखा आये हैं। इसे प्रकृति-मूलक रहस्यवाद कहते हैं। दाम्पत्य-प्रणय के प्रतीकों द्वारा उसकी अभिव्यक्ति की परम्परा भी बड़ी प्राचीन है और विद्यापति, जयसी, कबीर आदि कवियों से होकर आज तक यथा-वत् चली आ रही है, यद्यपि रवीन्द्रनाथ टैगोर, बंगला-साहित्य तथा पाश्चात्य कवियों से प्रभावित होने के कारण इसका आधुनिक रूप पूर्वापेक्षया अधिक परिष्कृत एवं निराला हुआ है। यह साधुवं-भाव का रहस्यवाद कहा जाता है। रहस्यवाद में दाम्पत्य-प्रणय के अतिरिक्त अन्य प्रतीक भी होते हैं। प्रतीक-विधान रहस्यवाद का प्राण है, अतएव छायावाद की तरह यह भी अन्वयोक्ति पद्धति है।

हम पीछे छायावाद के तीन रूप—स्थितियाँ—बता आये हैं। उसी तरह रहस्यवाद की भी तीन भूमिकाएँ हैं। प्रारम्भिक भूमिका अज्ञात के प्रति जिज्ञासा की होती है। अपने चारों ओर प्रसृत विविध रहस्यवाद की भूमिकाएँ सृष्टि-प्रपञ्च को देखकर कवि को आश्चर्य-सा होता है और उसके मन में प्रश्न उठता है कि इसके मूल में कौन सा तत्त्व काम कर रहा होगा। बड़े कुतूहल के साथ वह उसकी खोज करता है। जैसा हम पीछे बता आये हैं—प्राचीन वैदिक ऋषियों के हृदय में भी यह जिज्ञासा पैदा हुई थी। आधुनिक रहस्यवादी पन्त, प्रसाद, महादेवी वर्मा आदि ने इस अवस्था के विविध चित्र खींचे हैं :

महानील इस परम व्योम में, अन्तरिक्ष में व्योतिर्मान,
ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कण, किसका करते ये संधान ?
द्विष जाते और निकलते, आकर्षण में खिंचे हुए,
सृष्ट, वीर्य सह-सहो हो रहे, किसके रस से सिंचे हुए ?

(प्रसाद : 'काभायनी')

शून्य नभ पर उमड़ जब दुख भार-सी
नैश तम में सघन छा जाती घटा,
बिखर जाती सुगन्धों की पाँत भी
जब सुनहले घाँसुओं की हार-सी,
तब धमक ओ लोचनों को मूँदता

तड़ित की मुस्कान में वह कौन है ? (महादेवी : 'रश्मि')

वास्तव में रहस्यवाद की जिज्ञासात्मक अवस्था को रहस्यवाद न कहकर रहस्य-वाद की पृष्ठभूमि कहा जाय, तो अधिक संगत रहेगा, क्योंकि रहस्यवाद का असली उपक्रम तो तब होता है जब कि अज्ञात को जान लेने पर उसके असी-किक सौन्दर्य, उसके प्रति प्रेम, उसके मिलने की भावुरता, मिलन आदि की अनुभूतियों को अभिव्यक्ति देने के लिए कवि प्रतीक-विधान का आश्रय लेता है। इसीलिए जिज्ञासा को रहस्यवाद का 'अर्थ' न कहकर छायावाद की 'इति' कहते हुए हमने रहस्यात्मक प्रकृति के अन्तर्गत किया है।

जिज्ञासा के बाद द्वितीय भूमिका में अज्ञात का ज्ञान तथा उसके प्रति लगाव उत्पन्न हो जाता है और कवि का हृदय उसके मिलने के लिए उत्कण्ठित और घातुर बन जाता है। जीवात्मा की परमात्म-विषयक इस अनुभूति को व्यक्त करने के लिए कवि साधारणतः सौविक दाम्पत्य-भाव का प्रतीक अपनाता है, क्योंकि मानव-जीवन में दाम्पत्य-प्रणय से अधिक मधुर, प्रबल एवं व्यापक प्रभाव वाली वस्तु देखने में नहीं आती। जैसा हम कह आए हैं—माधुर्य-भाव में दाम्पत्य के हमें दोनों रूप मिलते हैं—परोक्ष सत्ता का प्रियतम-रूप अथवा प्रियतमा-रूप। प्रियतम-रूप की प्रथा भारतीय है और बबीर आदि से लेकर प्रसाद, पंत, महादेवी आदि तक आ रही है, किन्तु प्रियतमा-रूप विदेशी है और भूमियों की देन है। प्रसाद की 'प्रथम प्रमात', 'कब', 'प्रत्याघा', 'स्वप्नलोक', 'दर्शन', 'मिलन' आदि रखनाएँ रहस्यवाद की इसी भूमिका में विद्यमान हैं। उनका 'सोनी द्वार' देखिए :

गिनार-बलों से लदी हुई, कमली के भीगे हैं सब तार,
घसता है पश्चिम का भारन लेकर शीतलता का भार,
भोग रहा है रजनी का यह सुन्दर कोमल बबरी भार,
घदरा किरण सम कर से छु सो, लोली प्रियतम ! लोली द्वार ।

महादेवी विरह की भावना सेनर चलती हैं, और मीरा की तरह हृदय में प्रबल वेदना का भार दबाये हुए अपने 'प्रियतम' के लिए पल-पल पुनती और तड़पती ही रहती हैं :

मोम-सा तन धूल धुका घब बोप-सा मन जल धुका है ।

विरह के रंगीन लण से,

अधु के कुछ घोष करण से,

बदनियों में जलज्ज विसरे स्वप्न के फीके सुमन से,

खोझने फिर शिथिल पग

निश्वास द्रुत निकल धुका है । (दीप-शिला)

रहस्यवाद में तृतीय भूमिका दारमा और परमात्मा के अभेद-मिलन की भांती है, जिसे हम वेदान्त के दार्ढ्य में 'तत्त्वमसि' अथवा कबीर के दावों में 'पानी ही तै हिम भया, हिम हूँ गया विलाय' कह सकते हैं । इस महामिलन में एक अलौकिक आनन्द की अनुभूति होती है, जिसका केवल सकेत-मात्र किया जा सकता है, बाणी द्वारा उल्लेख नहीं होता । साध्य-साधक के इस एकीकरण का उदाहरण भी देखिए :

हाँ सलि, आधो बाँह लोल हम

लगकर गले जुड़ा लें प्राण,

फिर तुम तन में, मैं प्रियतम में,

हो जावें द्रुत अन्तर्धान । (पन्त : 'पहलब')

तुम भुझमें प्रिय ! फिर परिधय क्या ?

चित्रित तू मैं हूँ रेखा-क्रम ।

मधुर राग तू मैं स्वर संगम,

तू असीम मैं सीमा का भ्रम,

काया छाया में रहस्यमय,

प्रेयसि-प्रियतम का अभिनय क्या ।

तुम भुझ में प्रिय ! फिर परिधय क्या ?

तारक में छवि, प्राणों में स्मृति,

पलकों में नीरव पद की गति,

सधु उर में पुलकों की संसृति

भर साईं हूँ तेरी धंचल,

और कछें जग में संघय क्या । (महादेवी : 'नीरजा')

महादेवी की सरह अमृण ऋषि की पुत्री वैदिक ऋषि का वाक् को भी विद्वारमा के साथ अभिन्नता की ऐसी ही अनुभूति हुई थी :

अहमेव यात इव प्र वाम्या
रममाण भुवनानि विद्वा ।
परो दिवा एना पुष्य्यै,
सावतो महिना सं बभूव ॥^१ (ऋ० दा० ११।५)

घाघुनिक रहस्यवाद में प्रियतम के स्थान में 'प्रियतमा' भी प्रतीक बन-
कर आई हुई है, परन्तु अपेक्षाकृत कम । प्रसाद की 'प्रियतमा', 'अनुनय' 'मिलन'
'प्राप्ति' आदि में हमें प्रियतमा दिखाई पड़ती है । पश्चिमी में जायसी की तरह
पद्म की भी नारी में कभी-कभी यह 'विराट् सोम्यं' दीखता है :

प्रति युग में आती हो रंगिली ।
रज-रज रूप नवीन
सुम सुर-नर-मुनि-ईप्सित अम्बर,
त्रिभुवन में सीन ।
अंग-अंग अभिनव शोभा
नव वसंत सुकुमार
भ्रुकुटि-अंग नव-नव इच्छा के
भ्रुंओं का शृङ्गार ।
दात-दात मधु आकाशाघों से
स्पर्शित पृथु उर-भार
नव-आशा के मृदु मुकुलों से
सुश्रित लघु-यह-भार । (अम्बरा)

महादेवी वर्मा ने भी कभी-कभी नारी का प्रतीक अपनाया है :
रूपति ! तेरा घन केशपादा ।
मम-अंगा की रजन धार में यो आई क्या इन्हें रात ?
कल्पित हैं तेरे सभल अंग तिहरा-सा तन है सद्यस्तात
भीमी अलकों की छोरों से
ध्रुवी दूँदें कर विविध तास ।

दानराय-प्रणय के अतिरिक्त पंन ने अपनी कुछ कविताओं में 'मा' का

१. हिन्दी-रूपान्तर :

मैं ही सृजन निहित भुवनों का करती,
मैं ही तो आपी बनकर भी बहती,
मेरी महिमा का कोई छोर नहीं,
मैं छ-भू का भी हूँ संधन करती ।

प्रतीक भी धपनाया है। विश्वम्भर मानव के शब्दों में "यह माँ बड़ी माँ है। विराट् विश्व की जननी है। भावों का निवेदन करने रहस्यवाद के अन्य प्रतीक वाली बालिका (जीवात्मा) बहुत छोटी है, पर बालिका के लिए माँ माँ ही है—वात्सल्यमयी।"^१ उदाहरण के लिए इनकी 'बीणा' देखिए, जिसमें प्राची से अधिक कविताएँ माँ को संबोधित हैं :

जब मैं थी अज्ञात प्रयात
मा ! तब मैं तेरी इच्छा थी
तेरे मानस की जलजात !
तब तो यह भारी अन्तर
एक मेल में मिला हुआ था
एक ज्योति बनकर सुन्दर,
तू उमंग थी, मैं उत्पात !

जननी-रूप में निराशा का चित्र भी देखिए :

प्रातः तब द्वार पर
आया जननि ! नैश अन्ध धप पार कर !
सगे जो उपल पव उत्पल हुए मात,
कंटक धुभे जागरण बने धवदात,
स्मृति में रहा पार करता हुआ रात,
अवसन्न भी मैं प्रसन्न हूँ प्रातः पर !

'नैश अन्ध धप' अज्ञान तथा अपल एवं कंटक साधना-मार्ग में आई विघ्न-आघातों के प्रतीक हैं। इसी तरह निराशा ने अचल, हीरे की छान आदि प्रतीकों से भी परोक्ष सत्ता के चित्र खींचे हैं।

सूफीवाद के आधार पर टाग्लिय-प्रणय को लेकर रहस्यवाद की एक शाखा 'हालावाद' नाम से खली। सूफीमत में 'हाला' ब्रह्मानन्द-प्राप्ति की सम्मयता-प्रवस्था कहलाती है, जिसके प्रतीक भदिरा, व्यासा, साकी आदि हैं। हिन्दी में इस शाखा के प्रवर्तक और मुख्य प्रतिनिधि बच्चन हैं, जिनकी इस सम्बन्ध में 'मधुशाला', 'मधुबाला' और 'मधु-कलस' के तीन रचनाएँ निकली हैं। भगवतीचरण वर्मा आदि बच्चन के ही अनुगामी हैं। वास्तव में हालावादियों की मधुचर्मा बाह्य जगत् की अपनी विफलताओं और नैराश्यों की प्रतिक्रिया-भर थी। वह कबीर, प्रसाद आदि रहस्यवादियों के आध्यात्मिक प्रेम के विपरीत

१. 'सुमित्रानन्दन पंत', पृ० १२४।

लौकिक स्थूल प्रणय के भोगवाद में परिणत हो गई । इस तरह मूल रूप में प्रतीकारमक होता हुआ भी मधुशाला और मधुबाला वाला हालांकि व्यवहारतः उमर लक्ष्याम की क्वाइयो और रीतिप्रयोगी काव्य की तरह ऐन्द्रिय एव मासल प्रणय की अभिव्यक्ति बन गया । अतएव प्रतीक के साधन के स्थान में साध्य बन जाने पर हानावाद में धन्योक्ति-पद्धति का प्रदन ही नहीं उठता । महात्मा गांधी के मद्य-निषेध-आन्दोलन, भारतीय सस्कृति एवं प्रगति के विषय पड़ जाने पर उसका यह दुस्वार स्वाभाविक ही था :

मधुबाले, मधु का नीत न था अब, मधु से मुझको ध्यार नहीं
तेरे इन सरकत-प्यालों में, अब वह भादक उद्गार नहीं,
मेरे एक बिन्दु से सौ-सौ सागर पारो बन जाते हैं,
जो उनमें तूफान जपा दे, वह तेरे मधु में डवार नहीं । (नीरव)

आधावादी युग के महाकाव्यों में जयशंकर प्रसाद द्वारा प्रणीत 'कामा-यनी' का सर्वध्वंश स्थान है । धन्योक्ति-पद्धति में लिखा हुआ यह शास्त्ररस-

प्रधान रूपक-काव्य चिर-प्रपीडित मानवता को स्थायी
काव्यों में धन्योक्ति- कल्याण तथा दासवत दान्ति का आध्यात्मिक सन्देश
पद्धति : कामायनी देता हुआ विद्व-साहित्य के लिए एक धमर देन है ।

प्रारंतिहासिक काल की पृष्ठभूमि पर आधारित इस
ग्रन्थ में एक और तो आदिम पुरुष मनु तथा आदिम नारी अदा का इतिहास
है, और दूसरी ओर "यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का
भी अद्भुत मिश्रण हो गया है । इसीलिए मनु, अदा और इडा इत्यादि अपना
ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए सांकेतिक धर्म की भी अभिव्यक्ति कर देते हैं ।
मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष, हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध अदा और इडा
से भी सरलता से सग जाता है ।"१ यही इसमें धन्योक्ति-सत्त्व है ।

जल-प्रलय में मनु-नामक देवता एक मत्स्य की सहायता से किसी तरह
बचकर नौका के सहारे हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर जा सगे । चारों तरफ
कहीं 'तरस' और कहीं 'सपन' जल ही जल दृष्टिगोचर
'कामायनी' का कथानक होता था । देव-मृष्टि के विनाश से मनु को बड़ी चिन्ता
हो रही थी । धीरे-धीरे प्रलय-प्रवाह उतरने लगा और
पृथ्वी निबल पड़ी । पूर्व से मूर्धे उदय हुआ, तो मनु का अवमाद घाशा में
पड़ना और उनके सामने 'वह विखण्ड मुझ अस्त प्रकृति का, आज सगा हूँने

१. प्रसार-'कामायनी', आधुन, पृ० ६-१० (सं० २०१५) ।

फिर से'¹। भाशा के इस वायुमण्डल में उन्हें एक युद्ध में अपना काम्य यज्ञ-कर्म आरम्भ करने की सूझी और अपने एकाकी जीवन में एक दिन सहसा वे क्या देखते हैं कि एक 'नित्य जीवन-छवि से दीप्त' सुन्दरी खड़ी है, जिसका नाम श्रद्धा था और जिसे 'काम-गोत्रजा' होने के कारण कामायनी भी कहा करते थे। उसे देखते ही मनु में जीवन के प्रति भावपूर्ण उत्पन्न हो गया। भागन्तुकाने भी मनु को घेरे बंधाया और अपने को एक सहचरी के रूप में सीपते हुए कहा :

मनो संसृति के मूल रहस्य
तुम्हीं से फैलेगी यह बेल,
विश्व भर सौरभ से भर जाय
मुमन के खेती सुन्दर खेत ।²

श्रद्धा को प्राप्त करके मनु को बड़ा आश्वासन और शान्ति मिली तथा वे आनन्द से फूले न समाये। अब उनके हृदय में पुराने यज्ञ-संस्कार और प्रयत्न हो उठे और अपनी तरह ही प्रलय से बचे हुए किलात और आकुलि नाम के दो असुर-पुटोहितों की सहायता से उत्साह के साथ यज्ञ करने लगे, किन्तु मनु की अपने ही सुख की वासना और वशु-वलि से श्रद्धा असन्तुष्ट थी तथा उनसे ज़िची हुई-सी रहने लगी थी। एक दिन यज्ञ में सोमरस पीकर मनु किसी तरह श्रद्धा को भी एक 'षपक' पिला बैठे। जीवन भोगवाई से ही रहा था। काम भी कभी का प्रणय-सन्देश कानों में घोल चुका था। सहसा लज्जा का बंधन टूट पड़ा और श्रद्धा को मनु के प्रणय के धाने आत्म-समर्पण ही सूझा। कुछ समय बाद जब श्रद्धा के पैर भारी पड़ते हुए दीखे, तो मनु को ईर्ष्या होने लगी कि श्रद्धा के प्रेम का एक-मात्र अधिकार अब मुझसे दूसरे को चला जायगा। कलतः श्रद्धा को उन्नी अवस्था में धकेली छोड़कर अपनी सुख-वासना को लिये वे वहाँ से चल पड़े और घूमते-फिरते सारस्वत देश पहुँच गए।

सारस्वत देश भूचाल से नष्ट-ध्वस्त हुआ था। उसे देखते ही मनु के मानस में ईश्वर की सत्कार-तीला तथा जीवन के सम्बन्ध में विचारों की लड़ी-सी बँध गई। बीच-बीच में कामायनी एवं अतीत की मधुर स्मृति रह-रह-कर उन्हें साल देती थी। इसी समय एक सुन्दर बाना मनु के पास भाई। वह सारस्वत देश की महारानी बड़ी थी। मनु का स्वागत करते हुए सुन्दरी ने मनु को ईश्वर का विचार त्यागकर 'बुद्धिवाद' अपनाते का उपदेश दिया और फिर दोनों ध्वस्त सारस्वत साम्राज्य के पुनर्निर्माण में लग गए।

१. यही, पृ० २३।

२. यही, पृ० ५७।

उपर थड़ा का जीवन मनु के बिना सूना पड़ा हुआ था। उसने स्वप्न में भी नहीं सोचा था कि उसके प्रेम का ऐसा भीषण परिणाम होगा। बेचारी एक रात अपने शिशु को छाती से लगाए सो रही थी कि उसने स्वप्न में देखा कि सारस्वत देश मनु के प्रयत्नों से फिर से हरा-भरा और समृद्ध हो उठा है, वहाँ वैज्ञानिक और औद्योगिक सभी प्रकार की भौतिक उन्नति अपने चरम प्रकर्ष पर है; मनु वहाँ के प्रजापति बने हुए हैं। स्वप्न में ही थड़ा वहाँ से चल पड़ती है और मनु को इडा के पास बैठे हुए पाती है। मनु हाथ में 'चपक' लिमे हुए बैठे हैं और इडा 'ढालती थी वह भासव जिसकी बुझती प्यास नहीं'। मनु इडा को घब अपनी महारानी बनाना चाहते हैं, पर वह नहीं मानती। अन्त में आवेश में आकर मनु ने बलात् उसका आलिंगन किया ही था कि अपने को छुड़ाकर 'इडा क्लृप्त-मग्ना से भरकर बाहर निकल चली।' प्रजा मनु के इस अपहरण से दुःख हो उठी। रुद्र-मयन बुन गया और सारी घरा कपने लगी। जितना और आकृति के नेतृत्व में क्रुद्ध जनता ने तत्काल राजद्वार घेर लिया। स्वप्न का यह दृश्य देखकर थड़ा का हृदय दहल उठा और तत्काल उसकी नींद टूट गई। मनु के इस विद्रोहसाधत पर थड़ा सिहर उठी। वास्तव में उसने जो स्वप्न देखा था, वह स्वप्न नहीं, तथ्य ही था। मनु महाराज सचमुच अपनी विद्रोही प्रजा से घिरे हुए थे। उन्होंने इडा और प्रजा को बहुत समझाया कि मैं तुम्हारा सम्राट हूँ और अपने बनाये हुए नियमों से बाहर हूँ, किन्तु सब व्यर्थ। प्रजा अपने प्रतिचारी शासक को उसकी उच्छृङ्खलता का दंड देने पर उठारू थी। फलतः परस्पर संघर्ष छिड़ गया। प्रारम्भ में मनु ने अपनी बीरता के कौशल से खूब जन-मंहार किया, किन्तु अन्त में 'सब शास्त्रों की धारें भीषण वेग भर उठीं' और मनु पर गिरीं जिससे वे 'मुमूर्षु' हो घरासायी हो गए और मू पर रुधिर की नदी बह चली।

युद्ध की समाप्ति पर मारा सारस्वत नगर विषाद एवं कष्टों में डूब गया। इडा रात को यज्ञ-मण्डप के सोपान पर बैठी सोच रही थी कि मनु ने यह क्या किया है कि मेरी प्रजा भी मारी और स्वयं भी माहृत हुआ। सहसा शिशु को साप लिये हुए एक दुखिया स्त्री की करुण वन्दन-ध्वनि ने उसकी विचार-शृंगला तोड़ दी। देखा तो वह स्त्री कामायनी थी और शिशु का उसका पुत्र मानव, जो दोनों मनु की खोज में निकले हुए थे। यज्ञ की घषवती ज्वाला के आलोक में थड़ा ने मूर्छित पड़े हुए मनु को ऋत पहचान लिया। एक शोक-भरी गहरी श्वास के साथ वह तत्क्षण प्रियतम को सहमाने लगी। मनु ने भी माँसे खोले दी और थड़ा को पाकर प्रसन्न हुए; साथ ही शमा भी माँगी।

इडा से भय उन्हें बड़ी घृणा हो गई थी; वह उनके लिए एक भृगु-मरीचिका ही मित्र हुई। मनु कुछ स्वस्थ हुए तो एक रात आत्म-ग्लानि के कारण निर्विण्ण हो कहीं जंगल की गुहा में चले गए। प्रातः मनु को न देखकर कामायनी को फिर बड़ा दुःख हुआ। वह अपने कुमार को समझा रही थी कि इतने गंदा या पट्टेचो और तर्क दे-देकर उसमें मनु की शिक्षा देने करने लगी। मनु के अपराध के लिए क्षमा माँगते हुए कामायनी ने उत्तर दिया, "बहन, तुम निरा तर्क ही करना सीखी हो। तुम 'सिर चढ़ी रही, पाया न हृदय' इसलिए सपर्प ही करना जानती हो, स्वाग नहीं।" फिर वह अपने पुत्र को सम्बोधित करके बोली "मानव, तुम इनके साथ रहो और तुम दोनों राष्ट्र-नीति देखो। यह तर्क-मयी है, और तू अढ्यमयी है। तुम दोनों मिलकर 'समरसता' के प्रचार द्वारा देश में सुख-शान्ति का राज्य स्थापित कर सकोगे।" यह कहकर अडा ने मानव का हाथ इडा के हाथ में पकड़ाया और स्वयं मनु की खोज में चल पड़ी।

धूमते-फिरते कामायनी ने मनु को वन-गुहा में पा ही लिया। साथ में मानव को न देखकर मनु पहले तो इसमें इडा के मदयन्त्र की दाका करने लगे, किन्तु जब अडा ने समझाया कि शंका करने की कोई बात नहीं है, मैंने स्वयं मानव को उसे दे दिया है, 'देकर कोई रक नहीं बनता, भब हम स्वतन्त्र हो गए हैं,' तो प्रियतमा की उदारता ने तत्काल मनु के मानस-बन्धु खोल दिए। घास-पास खड़ी की हुई सकीर्णता की दीवारें टूटने लगीं और वे अपने को विशाल परिधि के भीतर अनुभव करने लगे। सोझ होने पर जब 'ग्योरस्ता-सरिता तम-जलनिधि' का आनन्द करने लगी, तो मनु को आलोक में शिव का शरीर तथा सम में उनका जटा-जाल भासित हुआ। फिर तो क्या था, नटराज भ्रान्तपूर्ण ताडव-नृत्य निरस्त दिखाई देने लगे। उनके शरीर से जो उज्ज्वल भ्रम-सीकर झरते थे, वही तारा, हिमकर और दिनकर बन गए। बद-प्रहार से उठे हुए घृति-कण भूधरो एवं भ्रमरक बह्माद्वयों की रूप में बिसर गए तथा कटाक्ष विद्युत् और अट्टहास हिम बन गया। मनु इस अलौकिक दृश्य को देखकर गद्गद हो गए और अडा से बोले, 'प्रिये, मुझे उन चरणों तक ले चल।' अडा मनु को लेकर हिमालय की ओर चल पड़ी। मार्ग में विरट साद्यों एवं चोटियों को पार करते तथा घात पवन के थपेठों को सहते-सहते मनु जब थक-से गए, तो अडा से सौट चलने का अनुरोध करने लगे, किन्तु अडा के विचार में अब सौटने का समय नहीं था। उसकी धैर्य और साहस बटोरकर चलते रहने की सलाह से दोनों चलते ही गए और अन्त में एक समतल भूमि पर पहुँचे। इतने ही में संध्या फिर आई। मनु को ऊपर उस 'निराधार महा-

देस' में विविध वर्गों के तीन लोक दिखाई देने लगे। उन्होंने श्रद्धा से पूछा 'प्रिये, ये कौन से लोक हैं?' वह बोली, 'नाथ, इनमें से यह जो अग्रणी वर्ग का है, वह इच्छा-लोक है, इयाम-वर्ग का नाथ कर्मलोक है, और जो रजत-जैसा उज्ज्वल दीप्त रहा है, वह ज्ञान-लोक है। इन्हें त्रिपुर भी कहते हैं। फिर श्रद्धा ने प्रत्येक पुर का पृथक् पृथक् रहस्य मनु को समझाया और वह मुस्करा दी। उसकी मुस्कान 'एक महाज्योति-रेखा-सी' बनकर तीनों लोकों में फैल गई और वे लोक तरंगान मिलकर एक हो गए। थोड़ी देर बाद एक 'दिव्य धना-हृत निनाद' सुनाई देने लगा और मनु एवं श्रद्धा दोनों उसमें तन्मय हो गए।

कुछ समय पश्चात् एक यात्री-दल उस गिरिपथ से आता हुआ दिखाई पड़ा। उसमें इडा और मानव भी सम्मिलित थे, जिनके साथ सोमलता से आबृत्त एक वृष भी था। रास्ते में वृष को उन्मुक्त करके वे चलते-चलते अन्त में मान-सरोवर की उसी समतल भूमि पर पहुँचे, जहाँ मनु ध्यान-निरत बैठे हुए थे और पास ही श्रद्धा खड़ी हुई फूलों की श्रृंगारि भरकर बिचेर रही थी। यात्रियों ने उन दोनों को पहचान लिया और तत्काल उस 'दुर्लभ द्वन्द्व' के आगे नत-मस्तक हो गए। मानव एकदम माता की गोद में जा बैठा। इडा ने श्रद्धा के चरणों पर शिर रख दिया और बोली, 'भगवति, मैं भूल में थी। मुझे क्षमा कर दो!' श्रद्धा चुप रही, किन्तु मनु कुछ मुस्कराए और कंठाग की ओर सकेत करते हुए बोले, 'दिव्यो यहाँ परमा कोई भी नहीं है। हम सब धेतन-समुद्र में लहरों-जैसे तिलके पड़े हैं। यह साग चराचर विश्व एक ही चित्ति का विगट् वपु है। यहाँ पाप-ताप कुछ भी नहीं है। सबकी सेवा अपनी सेवा है। इसी में आनन्द है।' उसी समय श्रद्धा के अग्रगण्य पर एक मुस्कान आई और उसके साथ आती मृष्टि भी मुस्करा गई। चारों ओर मधुर पवन बहने लगा, पुष्प विकसित हो गए और लताएँ नाचने लगीं; जीवन का मधुर मणीत छिड़ गया और सभी ने 'समस्त' एवं एकमय होकर अव्यय अनौक्तिक आनन्द की अनुभूति की।

हम पीछे कह आये हैं कि 'कामायनी' में प्रस्तुत कथा मनु की है। प्रसाद जी के ही शब्दों में "मन्वन्तर अर्थात् मानवता के नवयुग के प्रवर्तक के रूप में मनु की कथा आर्यों की अनुभूति में हृदय से मानी गई है। इसलिए वैवस्वत मनु

को ऐतिहासिक पुरुष ही मानना उचित है।"^१ किन्तु

'कामायनी' में प्रतीक-
समन्वय काव्य की ध्वनि-योजना एवं अर्थ-विन्यास-क्रम ऐसा है कि उसके पीछे, जैसा कि हम पीछे कह आए हैं, प्रस्तुत रूप में मनु—मननशील जीव—का प्रतीकमान

रहा है, वह जड़-चेतन रूप विराट् सत्ता का प्रतीक है। चिन्मन-रत मनु का श्रद्धा में सम्पन्न हुमा तो जीवन के प्रति आकर्षण उत्पन्न हो जाता है। श्रद्धा मन के हृदय-पक्ष—विश्वासमयी रागात्मिका वृत्ति—की प्रतीक है, जो :

नित्य जीवन-द्विषि से ही दोष
विश्व की कष्ट का मना-भूनि
स्पर्श के आकर्षण से पूर्ण
प्रकट करनी ज्यों जड़ में स्फूर्ति ।

श्रद्धा का कार्य है जीव को आत्मोन्मुखी बनाकर आनन्द-लोक में पहुँचाना, अतः एक श्रद्धा की सहायता से मनु (जीव) गर्त में गिरा देने वाले अहंकार के नियमन एवं परिवर्तन में लग जाते हैं, किन्तु फिर भी बीच-बीच में देव-सत्कार जागते रहने से अहंकार उठ ही जाता है। फलतः आकुलि-विज्ञान मनु को पशु-हिमा की ओर प्रवृत्त कर देते हैं। आकुलि-विज्ञान जीवन की धामुरी प्रकृतियों के प्रतीक हैं। श्रद्धा पशु-वश का विरोध करती है। वह मनु को तप नहीं, केवल जीवन-सत्य की ओर प्रवृत्त करना चाहती है, अर्थात् मन का हृदय-पक्ष हिसक एवं अहंभावात्मक वृत्ति का नियमन करना है, किन्तु सासारिक भोगों के आगे अहं नियमन अधिक देर तक नहीं टिक पाता। शीघ्र ही अहं भावना अधिक बन पकड़ लेती है और मनु को दृढ़ता के साथ अपने 'अहं' का प्रस्थापन करना पड़ता है।

यह चलन नहीं सह सकता मैं
चाहिए मुझे मेरा ममत्व,
इस पंचभूत की रचना में
मैं रमता रहूँ बन एक तत्त्व ।

फिर तो मनु को श्रद्धा छोड़ ही देनी पड़ती है और वे सारस्वत देव बने जाते हैं, जो उन्हें नष्ट-ध्वस्त दशा में मिलता है। सारस्वत देव मनोमय कोश के नीचे प्राणमय कोश का प्रतीक है, जिसमें अहंभावात्मक मन के सुख-दुःखों, जय-पराजयों तथा आशा-निराशाओं के भवन बनते और ढहते रहते हैं। यही देवामुर-संधाम हुमा या अर्थात् मन की सत्-असत्-वृत्तियों का संपर्क दिखा पा। सारस्वत देव की रानी इडा, जिसमें मनु का साक्षात्कार होता है, मन के मस्तिष्क-पक्ष—सूर्यांतरव—की प्रतीक है। वैसे भी हमारे यहाँ सरस्वती को बुद्धि की अधिष्ठात्री मानते ही हैं। नौबिक मस्कृत में इडा बुद्धि के पर्याय-शब्दों में गिनी गई है। इडा की 'विचरी धनकें ज्यों तर्क-ज्ञान', 'त्रिगुण-त्रिरंमयी त्रिवली' एवं 'वशम्यन पर एकत्र धरे संमृति के सब विज्ञान-ज्ञान' बुद्धि-तत्त्व के प्रचार के प्रतीक हैं।

१. यदुभावा ह्यनन्ताश्च बुद्धयोऽप्यवतापिनाम् । गीता २।४१ ।

बुद्धि-वृत्ति श्रद्धा-वृत्ति के ठीक विपरीत चलती है। इसका मार्ग धनात्मवादी होता है और वह सदा सधर्मी, विप्लवों तथा विनाशों के बीच से होकर जाता है। इडा (बुद्धि) का प्रबलत्व पाकर विविध सुख-वासनार्थ संजोए श्रद्धा-रयागी मनु (मन) कर्म-क्षेत्र में उतरकर आसुरी शक्तियों की सहायता से जीवन के भोगवाद में व्यापृत हो जाते हैं। ग्रहभाव नामना-वृत्ति के लिए विशाल भौतिक निर्माण करता है। ऐन्द्रिक भूल इतनी प्रबल हो जाती है कि मनु इडा पर भी बलात्कार करने लगते हैं, अर्थात् मन बुद्धि की सहायता से अपनी विशाल भोग-सामग्री छुटाकर बाद की बुद्धि पर भी अपनी आधिपत्य जमाना और उसे अपनी चेरी बनाना चाहता है। किन्तु बुद्धि पर आज तक क्या किसी का आधिपत्य हुआ? बुद्धि तो मन से भी प्रबल तथा परे की वस्तु है।^१ फलतः मनु को बुरी तरह मूँह की खानी पड़ती है। वे मरते-मरते बचते हैं और वह भी तब जब कि सहसा आई हुई श्रद्धा अपने कोमल करी से सहलाने एवं सेवा-मुग्धता करने लगती है अर्थात् घातक जड़ बुद्धिवाद से आहत जीव के लिए श्रद्धा-वृत्ति ही मरहम है। विशाल-आकुलि ब्रह्मा के विरोध करने पर भी मनु को पहले यज्ञ-कर्म की प्रेरणा देना तथा स्वयं पुरोहित के रूप में सहायक बनना, किन्तु बाद में विद्रोही प्रजा का नेता बनकर मनु को मारने पर उतारू होना—कामायनी का यह कथा-प्रसंग इस दार्शनिक रहस्य की ओर संकेत करता है कि आसुरी शक्ति प्रारम्भ में तो मन में उल्लाह भरती है और उसके कर्मों में दूरा-दूरा सहयोग देती है, लेकिन अन्त में उसे मौत के घाट भी उतार देती है। हम देग ही रहे हैं कि आसुरी शक्तियों ने पहले मानव-जगत् की वैज्ञानिक कर्म-प्रेरणा देकर बाद की भव किस तरह वर्तमान आणु-युग के सभी श्रद्धा-छून्न बुद्धिजीवी मनुष्यों को 'मुग्ध'—मृग्य के पगार पर स्थित—कर रखा है। इसीलिए बुद्धिवाद से पूर्ण होना स्वाभाविक ही है। मन में फिर श्रद्धा-भावना या विराजती है। श्रद्धा की सहायता से मन आनन्द की खोज में कैलाश—आनन्दमय कोश—की ओर ऊपर की उठता है। मार्ग में आने वाली लहू और ग्राइपी साधना-मार्ग की कठिनाइयों के प्रतीक हैं, जिनका कबीर, जायसी आदि ने भी वर्णन किया है। मार्ग के अन्त में मनु को निराधार महादेश में जो नाना वर्णों के तीन लोक दिखाई देते हैं, वे इच्छा, कर्म और ज्ञान के प्रतीक हैं। पृथक्-पृथक् रहकर ससार में वैषम्य उत्पन्न किये हुए इन तीनों वृत्तियों ने जीवन को विद्वम्भनामय बना रखा है :

१. मनस्तु परा बुद्धिः । वही, ३।४२ ।

ज्ञान दूर कुछ, किया भिन्न है
इच्छा क्यों पूरी हो मन को,
एक दूसरे से न मिल सके
यह बिटम्बना है जीवन को ।

तीनों में पुरा-पुरा समन्वय होने पर ही जगत् के व्यष्टि या समष्टि जीवन की वास्तविक मुख और स्थायी शान्ति मिल सकती है, किन्तु यह समन्वय आत्म-विषयक यदा-वृत्ति के आलोच-विवेक से ही हो सकता है, अन्यथा नहीं, चाहे हम एक नहीं कितने ही 'राष्ट्रसूय' या मन्दिरादि क्यों न बना लें। यदा-द्वारा इच्छा, कर्म और ज्ञान के 'समरस'-समन्वित-हो जाने के बाद ही जीवन की बिटम्बना निट सकती है। इन तीनों की समरसता का प्रतीक 'मानसरोवर' है :

है वहाँ महा हृद निर्मल
जो मन की प्यास बुझाता,
मानस उसको बहते हैं
मुख पाता जो है जाना ।

फिर तो हृदय-बीजा का 'मनाहन निनाद'—दिव्य सुगीत—छिड़ जाता है और यदापुन जीव जाग्रत-स्वप्न-सुषुप्ति में परे तुरीयावस्था में पहुँचकर आत्म-माशात्मर बरना हुआ विद्वानन्द-जीन हो जाता है। ससार में पिडाह—व्यष्टि जीव—के आत्मोन्मुख विकास की चरम-सीमा यही है और जीवन के पुरुषार्थों का पुण्यार्थ भी यही है, जिसे दर्शनकार निःस्पृह, अप्रवर्ग, मोक्ष, कैवल्य-प्राप्ति, ब्रह्मात्मसुख इत्यादि विभिन्न नामों से पुकारते हैं।

वास्तव में देखा जान तो ऐतिहासिक मनु और मननशील जीव की कहानियाँ यही समाप्त हो जाती हैं, किन्तु प्रसादजी के अन्तर्वर्ती कलाकार की व्यष्टि जीव—दिशाह—के ही कल्याण और आनन्द से संतुष्टि नहीं होती। वह तो समष्टि-जीव—निर्विल ब्रह्माण्ड—की भी आनन्द-सिखर (कैलाश) पर से जाना चाहता है, इसीलिए उमे मूल-कथा पर समष्टि-प्रतीक सारस्वत देश की आवान-वृद्ध-मुवा-बनिता जनता का 'सोन्नता से आवृत पवन वृषभ' तिम्र हुए मायो-दन के रूप में मनु के पाम जाने का काण्ड जोड़ना पड़ा। सोम-लता और वृषभ धनसः भोगवाद एवं धर्म के प्रतीक हैं।^१ हमारे शास्त्रों में

१. इसीलिए भगवद्गीता में भगवान् राम को बुलाकर कहा है :

गिरि हरि का हर वेग देश वृष बन मिला
उनसे रहते ही 'वृषाण्ड' का मन सिला ।

२. धर्माविरुद्धो मुनेषु कामोर्ध्वमि नरतरुणम् । गीता ७।११ ।

धर्मानुगत भोग को उपादेय माना गया है, किन्तु ध्याये चलकर यात्री-दल वृषभ को छोड़ देता है जो इस बात का प्रतीक है कि धर्मानुग भोगवाद भी आनन्द-लोक के पथिक—संन्यासी—को छोड़ देना पड़ता है। मानस—समरसता—के तट पर पहुँचकर समष्टि-जीव का प्रसन्न होना स्वाभाविक ही है। मनु के उपदेश की ही देरी थी कि सारी समष्टि की भीतरी झल्लें खुल जाती हैं और उसके ध्याये 'चिति का चिराट धपु' उषड़ जाता है। फिर तो :

प्रतिकलित हुई सब झल्लें
उस प्रेम-अप्योति विमला से,
सब पहचाने से लगते
अपनी ही एक कला से।
समरस ये जड़ था चेतन,
सुन्दर साकार बना था,
चेतनता एक विलसती,
आनन्द झल्लंड बना था।

प्रसाद की तरह प्रसिद्ध योगिराज अरविन्द घोष भी योग द्वारा अतिमानस चैतन्य को मन, इन्द्रिय तथा प्रकृति में उतारकर उसका सामाजिकीकरण करना चाहते थे, मद्यपि वे अपनी साधना में सफल न हो सके और मानव को महामानव (Superman) न बना सके।

हम पीछे कह आए हैं कि 'कामायनी' की कथा पर आध्यात्मिक आधारण अत्यन्त प्राचीन है। कृष्ण मिश्र अपने 'प्रबोध चन्द्रोदय' में तथा उनके अनुकरण पर कितने ही अन्य संस्कृत-नाटककारों ने भी अपनी 'कामायनी' की विशेषता रचनाओं में प्रतीक-पद्धति से मानव-जीवन की आध्या-भीर उसमें युग-धर्म के तिमक समस्याओं का विक्षेपण किया है, किन्तु उनमें सकेत समन्वय के लिए 'कामायनी' का-सा मानवीय आधार कुछ नहीं। वे निरे भाव-लोक के छाया-चित्र-मात्र

हैं। कबीर तथा आधुनिक रहस्यवादियों की कल्पना-प्रधान रचनाओं में भी हम प्रस्तुत ऐतिहासिक घरातल का सुतरां अभाव ही पाते हैं और यही कारण है कि उनके आध्यात्मिक सकेत अपने बौद्धिक रूप में रहकर अन्धरी तरह रस में परिणत होने की क्षमता नहीं रखते। जायसी के पद्यावत में निरसन्देह मानवीय आधार तो है, किन्तु उसके अध्यात्म-पक्ष में भारतीयता की कमी है। 'कामायनी' एक-मात्र ऐसी कलाकृति है, जिसमें प्रस्तुत मानवीय पृष्ठाधार पर रसात्मकता के साथ-साथ भारत का प्राचीन आध्यात्मवाद भी यथावत् रूप में सुपरिचित है। पद्यावत

के बंदिब और पोराखिह होने पर भी इनमें वर्तमान युग तथा उसकी समस्याएँ भी भाँकती हुई मिलती हैं। बंदि की आत्मा संसार में वर्तमान भौतिक सम्मता की बौद्धिक एवं धडा-बिहीन प्रवृत्तियों से बड़ी दुःखित है और इन दूषित वाता-वरण से निवृत्तना चाहती हुई मनु के मुँह में धडा से कहनाती है :

ते चत इह ध्या से बाहर

मुम्को दे म यहाँ रहने ।

सारस्वत नगर के निर्माण में गननी हुई धानु, बनने हुए सम्प्राप्त, धन के आभास इत्यादि वर्तमान भौतिक जीवन के प्रतीक हैं। अर्हमादावात मनु के स्वाध्यायक जीवन और उनकी अनिरुद्ध ऐकान्तिक सुखपणा में आज के पूर्वीवाद का संकेत है। अपने भीतर दिव्य-रूपना अथवा मानवतावाद की भावना संजोए धडा—विश्वामययी रागात्मिका कृति—महारमा गाँधी की अहिंसा एवं विश्व-मैत्री की प्रतीक है, जो मनु के माध्यम से दिव्य-मानवता की संवेष्ट देती है :

घोरो को हँमने देखो मनु,

हँमो और सुन पाओ

अपने सुत्रको विस्तृत कर तो

सब को सुखी बनाओ ।^१

बिना वर्ग-भेद के सामूहिक रूप में सारस्वत नगर की पीड़ित जनता की आनन्द-भूमि पर चढ़ाने में जहाँ भौतिक रूप में समाजवाद का संकेत है, वहाँ आध्यात्मिक रूप में गांधीवाद का भी संकेत है।

जहाँ तक 'कामायनी' में आत्मावादी विचारों का सम्बन्ध है, वे तो पृष्ठ-पृष्ठ पर अंकित हुए मिलने हैं। चिन्ता, आत्मा, काम, सगुणा, ईश्वर आदि सभी

अमूर्त भावों को मूर्त रूप देकर प्रसाद ने उनका

'कामायनी' में आत्मावादी बड़ा उज्ज्वल चित्रण कर रखा है। चिन्ता को 'धो तथा रहस्यवादी प्रवृत्ति- अन्तर्गत की चरम वास्तविक', सगुणा को 'नीरव निरीप

विषय मे सनिदा-सी तुम बीन आ रही हो बहनी' ? कामना

को 'जब कामना सिंगु तट आई, ने सन्ध्या का छारा-

दीन' और आत्मा को 'स्मिति की सहरो-सी उठती है भाव रही ओं मधुनय तान' इत्यादि कहकर सभी का मानवीकरण किया हुआ है। प्रवृत्ति-विशेष की दृष्टि से तो 'कामायनी' एक बृहद् 'ऐन्बन' है, जिसमें प्रायः सभी प्रवृत्ति-वर्तुलों के मानवी चित्र हमें उपलब्ध हो जाते हैं। इन ही यहाँ तक कहेंगे कि प्रसाद की

'हिमालय के उज्ज्वल निगर' से लेकर 'मानस के मधुर निनन' तक की यह

१. 'कामायनी', अर्थ संग्रह, पृ० १२२ (नं० २०१५) ।

हि० अ०—१८

सारी-गो-सारी रचना ही प्रकृति की पृष्ठभूमि पर खड़ी हुई है। इसके सब पात्रों का विकास ही प्रकृति की गोद में हुआ है।

‘कामायनी’ के बाद आलोच्य युग के महाकाव्यों में मुख्य हैं—मैथिली शरण गुप्त का ‘साकेत’, गुरुभक्तसिंह का ‘भूरजह्नी’, अनूप शर्मा का ‘सिद्धार्थ’, अयोध्यासिंह उपाध्याय का ‘बँदेही-वनवास’ तथा हर-
 अन्य काव्य दयालुसिंह का ‘देववंश’; किन्तु प्रस्तुत-परक होने से इनमें कोई भी अन्वयोक्ति-पद्धति के भीतर नहीं आता।

इनका प्रकृति-चित्रण कहीं-कहीं निस्सन्देह सामिक, एवं छायावाद-प्रभावित है। इसमें प्रकृति हमें अपने सहस्रष्ट, भाषाक्षिप्त तथा चित्रात्मक सभी रूपों में मिलती है। ‘साकेत’ में विरह-पीड़ित उमिला के दुःख में संवेदनशील भाषा-क्षिप्त प्रकृति का वसन्त-रूप देखिए :

ओ हो ! मरा वह घराक वसन्त कैसा ?

ऊँचा गला डँध गया अब अन्त जंसा ।

देखो बढ़ा उबर जरा-जड़ता जमी है

तो ऊर्ध्व सौमि उसकी चलने लगी है ।

‘भूरजह्नी’ में मानवीकृत नदी का चित्र देखिए :

है तपस्विनी यह कृष्णकाया, फेरा करती मणिमाला है

शिश बना बनाकर मलिन, बढ़ाती रहती वह पिरिबाला है।

निर्मल जल में हूँ भ्रमक रहे, बानू के एक-एक फल-फल

आराध्य देव उसके अन्तर में, प्रकट दिया करते दर्शन ।

वह नित घटती ही जाती है, हो गई सूखकर काँटा है -

कर दिया परिभ्रम ने उसके पत्थर-परवर को भी छाटा है ।

‘बँदेही-वनवास’ में भी प्रकृति का मानवी रूप मिलता है :

प्रकृति-सुन्दरी विहँस रही थी अग्न्याशन या दमक रहा ।

परम दिव्य बन काष्ठ अंक में तारक-चम या चमक रहा ॥

पहन श्वेत छाटिका सित की वह ससिता विलसाती थी ।

लेकर लुपा लुपाकर-कर से वसुधा पर धरसाती थी ॥

‘देववंश’ प्रजभाषा में है, इसलिए उसका और ‘सिद्धार्थ’ का अधिकतर प्रकृति-वर्णन रुढ़ भगवा पुरानी परम्परा का है। ‘भूरजह्नी’ में कहीं-वहीं घसकार के रूप में अन्वयोक्ति के भी दर्शन हो जाते हैं। उदाहरण-रूप में मेहुदन्तिका के नवीतित्त यौवन-सौन्दर्य की प्रतीकात्मक छटा निहारिए :

यह मुकुल अभी ही खिलकर मुख सोल अवाक् हुआ है ।
 है अभी झल्लाता दामन मधुपों ने नहीं छुपा है ॥
 है हृदय पुष्प अनबेधा, है नहीं किसी ने तोड़ा ।
 भृंगार हार का करके, है नहीं गले में छोड़ा ॥
 मन मन्दिर सुशचि बना है, है प्रतिमा अभी न यापी ।
 जीवन है उठा घटा-सा नाचा है नहीं कलापी ॥

इसमें मुकुल, मधुप आदि शब्द प्रतीकारमक हैं ।

इस युग के खण्ड-काव्यों में प्रसादजी की 'धामू' तथा ब्रजदेव शास्त्री द्वारा प्रणीत 'भग्न-तन्त्री' अन्योक्ति-पद्धति के भीतर आते हैं । 'धामू' रहस्यवादी-छायावादी रचना है । 'भग्न-तन्त्री' कलाकार के लख-काव्य दूटे हुए हृदय की प्रतीक है । इसके 'पाँचों तार' शोषित, पद्दतित, दीन-हीन भारत की विविध वैदनाग्रों को झकार रहे हैं । उक्त ग्रन्थ के भूमिका-लेखक डॉ० सूर्यकांत के शब्दों में "शास्त्रीजी की इस 'भग्न-तन्त्री' का प्रत्येक स्वर क्लेशरमक, संसूचक एवं ध्वन्यारमक है, और अन्योक्ति कटकाकीर्ण होने पर भी कविता-केतकी के मृदुल कलेवर में आपने चन्द्र-पान से अमृत ले-लेकर अपूर्व सम्मोहिनी उत्पन्न कर दी है ।" इसमें कवि ने चन्द्रमा का अप्रस्तुत-विधान करके उसके माध्यम से अपने अन्तर्जगत् के विभिन्न कोनों को आलोकित किया है । चन्द्रमा वही अंग्रेजों का प्रतीक बनकर उपालम्भ का विषय बना हुआ है, यथा :

पशुता के सारे यह कार्य, करने में सन्नद्ध अनार्य ।
 तनिक न मन में है संकोच, लेता है पूजा-उत्कोच ।
 घूस-घूस यह फूस-फूस की रसत-विम्ब अति-स्पूस हो रहा ।
 क्रूर में नयननीर-विस्त से भी लिया कर प्रभो ! यथा यहाँ ।
 पच न सकेगा शोणित भी प्रिय ! दीनों के यह कण-कण का ।
 विष जब फैलेगा तो होगा कठिन बिताना क्षण-क्षण का ।
 होगा फिर श्वेतांग का अहाँ, कसकी अगत ।

कारागार में हैं पड़े, देखो कृपण अनन्त ॥

चन्द्रमा में कही कवि को धारम-प्रतिबिम्ब का भी दर्शन होता है :

प्रतिबिम्बित हूँ मैं हो शशि में, तुममें भी मेरा रूप ।
 भेद यही दोनों में केवल, है यह मणि-सम तुम मृदूप ।
 अपथा हूँ कूटस्थ सदा मैं, शशि है केवल माया-जाल ।
 अज्ञता-मग्न हो प्राणी सारे जिसमें फैलते हैं सरकाल ।

प्रकृति के मानवीकरण का मनोरम चित्र भी देखिए :

सुरभित घाघ्र-कली में उन्मद पहन पताशों की मृदुमाल,
फोकिल-कंठो प्रकृति किसी घर ढाल रही निभ मोहन-जाल ।
विगलित, भदित कुसुमों का यह प्रतिविरल वसन करके धारण ।
पल्लवोष्ठ पर पुष्प-स्मित रख, किस सौतिन का करती भारण ।
स्तवक-स्तनो सताएँ भी चल, मृदुस दलों से कर शुभ लास्य ।
तहनों का प्रालिगन करतीं मुकुल-रदों तैं कर मृदु हास्य ।
यशोत्पलाक्षी सरिता भी चल सहरोँ से कर केलि-विलास ।
जलधि-फोड़ में होती तन्मय, केन-रदों से कर मृदु हास ॥

प्रतीक-शैली पर आधारित छायावादी कविता का प्रभाव साहित्य के अन्य श्रेणियों—कहानी, उपन्यास तथा निबन्ध की तरह नाटक पर भी पड़ना

नाटको में	के प्रतिरिक्त जो भी नाटक, कहानी, उपन्यास लिखे,
अग्न्योक्ति-पद्धति	उनमें ये अपनी छायावादी शैली का मोह कैसे संवरण करते ? यही कारण है कि प्रसाद के किसी भी नाटक

में, नाटक-गत उनके गीत, प्रकृति-चित्रण और कथोपकथन में आनुपंगिक तौर पर यत्र-तत्र छायावाद और रहस्यवाद का पुट स्पष्ट दिखलाई देता है। उदाहरण के लिए उनके 'चन्द्रगुप्त' में अलका का गान देखिए :

बिलरी किरण अलक व्याकुल हो विरल बदन पर धिक्ता लेख
छायापथ में राह देखती गिनती प्रणय अवधि की रेल ।
प्रियतम के आगमन पथ में उड़ न रही है कोमल घूल,
कावम्बिनी उठी यह डकने वाली हर जलधि के कूल ।
समय बिहग ■ कृष्ण पक्ष में रजन चित्र-सी अंकित कौन,
तुम हो सुन्दरि सरल तारिके, बोली कुछ बंठो मत मोन ।

इसी तरह 'प्रेमी', 'भट्ट' आदि के नाटको की भाषा में भी छायावादी युग की छाप अंकित है। किन्तु स्वतन्त्र रूप से भी अग्न्योक्ति-पद्धति में कुछ रुचक-नाटकों का आलोच्य युग में निर्माण हुआ है, जिनके लिए संस्कृत के 'प्रबोध चन्द्रोदय' तथा टैगोर के 'किम भाफ द डार्क पैम्बर' और 'साइकल आफ रेस्त्रिग' ने दिशा खोल दी थी। इनके अन्तर्गत विशेषतः प्रसाद की 'कामना', पन्त की 'ज्योत्स्ना', सेठ गोविन्दराम का 'नवरस' एवं भगवतीप्रसाद वाजपेयी की 'छलना' आती है।

'कामना' प्रसादजी की तीन अर्थों की एक प्रतीनात्मक सांस्कृतिक नाटिका है। कुछ समीक्षक इसे शेक्सपियर की 'कॉमेडी आफ एरर्स' की देखा-

कामना

देखो 'कॉनेडी भॉफ ह्यूमर्स' कहते हैं। इसमें नाटक-कार ने 'प्रबोध-चन्द्रोदय' की तरह विलास, सन्तोष, विवेक, दम्भ एवं कामना, लीला, लालसा, कष्टा आदि

प्रभूत भावों को भूत रूप देकर प्रतीक-रूप में उपस्थित करते हुए प्राधुनिक भौतिकवाद की दलदल में बुरी तरह फँसी मानवता को उन्मुक्त करके भारतीय अध्यात्मवाद के उत्तुंग शिखर पर चढ़ाने का प्रयत्न किया है। वास्तव में देखा जाय तो भारतीय आदर्श के पुजारी प्रसाद ने 'कामना' में 'कामायनी' की ही वस्तु को नाम-रूप बदलकर नाट्य रूप दे रखा है। थोड़ा-सा भ्रन्तर केवल इतना ही है कि जहाँ 'कामायनी' का आधार ऐतिहासिक है, वहाँ 'कामना' का आधार निरा मनोवैज्ञानिक। 'कामना' का संक्षिप्त कथानक इस प्रकार है :

समुद्र के किनारे एक फनों का द्वीप था। कामना वहाँ की रानी थी। सारी प्रजा प्रकृति की गोद में खेतीबाड़ी करती हुई आनन्द से जीवन-यापन किया करती थी। लोगों में महत्त्व और आकांक्षा का अभाव था; सपने का लेश भी नहीं था। एक दिन एक विलास-नामक विदेशी युवक नाव पर वहाँ आ पहुँचा। उसके पास बहुत-सा स्वर्ण था, जिसकी चमक ने कामना और प्रजा को मोह लिया। बन-सदमी और बूढ़े विवेक ने बहुत कुछ समझाया कि इस विदेशी के इन्द्रजाल में न आओ, किन्तु व्यर्थ। कामना विलास पर मुग्ध हो चुकी थी। पर विलास उसके स्थान में लालसा को चाहता था, जिसके साथ उमरा बाद में विवाह भी हो गया। विलास ने द्वीप में अपना प्रभुत्व स्थापित करने के उद्देश्य से स्वर्ण और मदिरा का प्रचार प्रारम्भ कर दिया। फलतः राज्य में ईर्ष्या, द्वेष, द्वेष, प्रतिद्वेष एवं अनाचार-व्यभिचार आदि बढ़ने लगे। क्रूर, दुर्वृत्त और दम्भ आदि की प्रचलन बन पड़ी। शान्तिदेव की हत्या कर दी गई और उसकी बहिन कष्टा और विवेक को जंगल की गरल सेली पड़ी। इस तरह पाँचे ही समय में स्वर्ण-जंगल पुष्पद्वीप नरक-कुण्ड बन गया। देश की यह दशा देखकर रानी कामना बहुत दुःख और दुःखित हुई। वह अपने वृद्ध पिता विवेक के पास पहुँची और उसकी सहायता से उसे अच्छी तरह जान हो गया कि इस पतन का कारण लालसा को साथ लिये हुए विलास ही है। अब कामना को एकदम विलास से घृणा हो गई और हृदय में सन्तोष के प्रति आकर्षण बढ़ने लगा। कामना और विवेक के समझने पर जब प्रजा की अपनी भूल का पता चला, तो उन्होंने दोष ही विलास के विरुद्ध विद्रोह सदा कर दिया और वे विदेशी की माई हुई सभी वस्तुओं का बहिष्कार करने लगे। विलास अकेला इस व्यापक जन-

मान्दोलन का किस प्रकार सामना कर सकता था। उसे ध्रुव द्वीप से भाग निकलने के प्रतिरिक्त और कोई विकल्प नहीं रहा। सातसा को साथ लेकर वह अपनी नौका पर चढ़ा ही था कि सभी नागरिक उस पर स्वर्ण फेंकने लगे। स्वर्ण-भार से नाव डगमगाने लगी। सातसा व्यर्थ ही चिन्ताती रही—'सोने से नाव डूबी, ध्रुव बस।' दूसरी ओर कामना ने सन्तोष से विवाह कर लिया और सारे द्वीप में पहले की लोई हुई सुख-शान्ति फिर से लौट आई।

'कामना' में प्रसादजी ने कामना के विलास की ओर आसक्त होने पर पुष्प-द्वीप में व्याप्त पतन और अशान्ति के पीछे प्रतीक-रूप में यह दिखाता है कि मनुष्य की कामना-वृत्ति का भोग-विनाश की ओर झुकाव जीवन में विरतिषो, कठिनाइयों एवं नैतिक पतन का कारण बनता है। भोग-विनाश के पीछे लालसा लगी ही रहती है, जिसकी कभी पूर्ति नहीं हो सकती। इस-लिए कामना के विलास की ओर से पराङ्मुख होकर सन्तोष के साथ सम्बन्ध जोड़ने से ही जीवन वास्तविक सुख-शान्ति का पात्र बनता है—इस दार्शनिक सिद्धान्त के प्रतिरिक्त कामना में हमें युग-धर्म के मकेस भी मिलते हैं। छेती-बाड़ी, सूत-कटाई आदि कुटीर-उद्योगों में रत, नित्य आत्म-तृप्त पुष्प-द्वीप से भारत देश अभिप्रेत है। स्वर्ण, मदिरा, भोग, दम्भ, अनाचार आदि सब कुछ पाश्चात्य भौतिक सम्पत्ता का तथा उसे लाने वाला विदेशी मुचक धर्मों का प्रतीक है जैसा कि विनाश को कहे गए विवेक के इन वचनों से स्पष्ट है—
"लोह के प्यासे भेड़ियो, तुम जब बंदे थे, तब क्या इससे बुरे थे ? तुम पहले इससे भी क्या विशेष प्रसन्न थे ? आज शासन-सभा का आयोजन करके सम्म कहलाने वाले पशुओं, कल का तुम्हारा धुंधला प्रतीत इससे उज्ज्वल था।"

ऐली के 'प्रोमेथियस अनबाउण्ड' (Prometheus Unbound) हृषिक के ढंग की पद्य की 'ज्योत्स्ना' पाँच अंकों का रूपक है। कामना की तरह

इसका आधार भी सांस्कृतिक एवं आध्यात्मिक है।

ज्योत्स्ना इसका कथानक कुछ अंश में 'कामना' के कथानक से

मिलता-जुलता है वस्तुि यहाँ के पात्र 'कामना' की

तरह प्रतीक-रूप में मनोभाव न लेकर अधिकतर प्रकृति के उपकरणों को लिये हुए है, जैसा कि 'कामना' और 'ज्योत्स्ना' इन नामों से स्वतः ही स्पष्ट है। 'कामना' में विनाश के साधन-भूत स्वर्ण और मदिरा से उत्पन्न अशान्ति का चित्र खींचकर शान्ति के मार्ग का संकेत है और 'ज्योत्स्ना' में मानव-जाति के

संघर्ष के मूल में काम करने वाली बातों पर प्रकाश डालकर भूलोक पर स्वर्ग उतारने का प्रयत्न है। टेकनीक की दृष्टि से निस्सन्देह 'ज्योत्स्ना' में 'कामना' की-भी अभिनेयता नहीं है और न पुष्ट कार्य-व्यापार एवं चरित्र-विकास है। जैसा कि डॉ० नरेन्द्र का भी विचार है, "इसके इन्दु, पवन आदि पात्र भावनाओं के पुलिन्दे हैं। उनका मासल व्यक्तित्व नहीं है। वे वायवी हैं।"^१ इसकी मारी कथावस्तु कल्पनालोकीय एवं सर्वातीत (Transcendental) है। इसलिए 'ज्योत्स्ना' को हम काव्यन्व-प्रधान नाटक कहेंगे। किन्तु इसका दृश्य-विधान एवं उद्देश्य भ्रष्ट हैं और यही इस रचना का महत्त्व भी है। इसका संक्षिप्त कथानक इस प्रकार है :

पद्मन्त-पूर्णिमा का दिन है। सन्ध्या छाया को सूचना देती है—'घाज मंसार में आदर्श-साम्राज्य—स्वर्ग—स्थापित करने के लिए इन्दु शासन की बागडोर ज्योत्स्ना को देने वाला है। इतने में पवन और उसके बाद मुग्गा, कोयल, मयूर आदि पक्षि-गण भी आते हैं और क्षण-भर सन्ध्या-माता की गोद का आनन्द लेकर विधाम के लिए घरने-घरने स्थानों को चले जाते हैं। थोड़ी देर बाद बिना, रोहिणी, विशाखा आदि ताराएँ नृत्य करती हुई मोतियों की बिनेरती हैं और गगन का घन्ट-पुर एकदम आलोक से घँस उठता है। इन्दु ज्योत्स्ना को माथ लिये हुए आता है और कहता है, "प्रिये, मनुष्य-जाति के भाग्य का रथ-चक्र इस समय जड़याद के गहरे पंक्त में घँस गया है, इसलिए तुम मंसार में नये युग की विभा बनो और प्राणियों को जीवन का नया आदर्श 'दिखाओ।' पति की आज्ञा पाकर ज्योत्स्ना भूलोक पर उतर आती है और पवन एवं भीगुर द्वारा मनुष्यों की बुरी तरह बिगड़ी हुई भवस्था का समाचार सुन-कर दुःखित होती है। वह पवन और गुरभि को छिगुनी से छूनी है, जिनसे वे तत्काल स्वप्न एवं कल्पना में बदल जाते हैं। ज्योत्स्ना उन्हें समार को स्वर्ग के रूप में नव-निर्माण करने की आज्ञा देती है। दोनों मनुष्य-जाति के मनोलोक में प्रवेश करते हैं और उसमें भक्ति, दया, सत्य, कल्याण आदि मनुष्यवर्तियों की सृष्टि करते हैं। फलतः मनुष्य-लोक की काया ही पलट आती है। मानव-प्रेम के नवीन प्रकाश में राष्ट्रीयता, अन्तर्राष्ट्रीयता, जाति और वर्ग के भूत-प्रेत सदैव के लिए तिरौटिन ही जाने हैं। इन तरह नव-निर्माण करके ज्योत्स्ना वापस चली आती है। छाया और उत्सू आदि को धब आगमना ही सूझा। उषा और अणु आते हैं और चारों दिशाओं में दिव्य प्रकाश फैल जाता है। मंसार में स्वर्ग बनता हुआ देखकर आनन्द में कोक, सावा आदि का मयूर

संगीत छिड़ जाता है। पुण्य हमने जगते हैं, त्रितनियौ नाचती हैं और पवन इठलाता है।

‘नवरत्न’ सेठ गोविन्ददास ने दमोह जेल में लिखा है। इसमें सेठजी ने काव्य के नौ रमों को मानव-रूप देकर उनका शास्त्रोक्त आधार पर विस्तार-पण किया है; साहित्य-विषय को राजनीतिक परिधान पहनाकर गांधीवाद के अनुसार हिंसा पर अहिंसा की भीरु ग्रन्थाय एव सत्याचार पर सत्याग्रह की विजय दिलाई है। इसका संक्षिप्त कथानक इस प्रकार है :

राजा वीरसिंह राज्य के सर्वोच्च बने हुए अपने पविष्ठ सखा रुद्रसेन की सलाह से अपने पड़ोसी राजा मधु के देश पर आक्रमण कर देते हैं। वीरसिंह की बहन शान्ता भाई को बहुत रोकती है, पर व्यर्थ। उपर बेधारा मधु घसी बिलकुल बच्चा है; उसकी सुतलाहट तक नहीं गई। पिता की स्वयं सिधारे घोड़ा ही समय हुआ है। पति की याद में रोती-ह्लाती हुई उसकी माँ करुणा मन्त्री भद्रभुतचन्द्र की सहायता से कथमपि राज्य-भार सँभाले हुए है। भाड़े समय राज्य पर आक्रमण देखकर राजमाता, उसकी दोनों लड़कियाँ प्रेमलता और सीता, तथा सारी प्रजा खबर रह जाती है। रुद्रसेन और उसका सेनापति ग्लानिदत्त मधु के राज्य पर आक्रमण करने लगते हैं। भद्रभुतचन्द्र सेनापति भीम की सहायता से शत्रु को रोकने के लिए निकलता तो है, किन्तु इनकी प्रबल सेना का सामना वह कब तक कर सकेगा। अन्त में शान्ता अपने भाई का यह अन्याय नहीं सहन कर सकती और स्वयं बिद्रोही बनकर प्रजा में वीरसिंह और रुद्रसेन के विरुद्ध आन्दोलन छेड़ देती है। हजारों-लाखों की सख्या में नर-नारी हिंसा के विरुद्ध सत्याग्रह करने के लिए मधु के पक्ष में जा मिलते हैं। धीरे-धीरे बिद्रोह-भावना वीरसिंह की सेना में भी घुम जाती है और वह निहत्थों पर गोली चलाने से इन्कार कर देती है। यह सब देखकर रुद्रसेन जल-भुन जाता है, पर करे तो क्या करे। अन्त में वह बिद्रोही प्रजा को प्रभावित करने तथा सेना में लड़ने का उत्साह भरने के लिए वीरसिंह की रण-स्थल में बुला जाता है। सारा हृदय देखकर वीरसिंह का दिल भर जाता है कि वह किस तरह सेना को आज्ञा दे कि वह इन निःशस्त्र सत्याग्रहियों पर गोली चलाए। सहसा सिर में राज-मुकुट उतारकर वह रुद्रसेन की सौपता हुआ मुद्र-स्थल से चला जाता है। राजा बनते ही सेना की रुद्रसेन की पहली आज्ञा होती है—‘शत्रु पर गोले चरसाए जायें’, किन्तु इसका उत्तर उसे ‘राजकुमारी शान्तादेवी की जय’, ‘सत्याग्रह की जय’, ‘अहिंसा की जय’ के नारों

से मिलता है और तत्काल प्रजा उसको बन्दी बना लेती है। प्रजा वीरसिंह को पुनः अपना राजा बनाना चाहती है, पर वह अब राजा न बनकर राज्य के एक नागरिक के रूप में प्रजा की सेवा करने का निश्चय करता है। हिंसा के विरुद्ध शान्ता का शान्त सघर्ष तथा वीरसिंह के अद्भुत बलिदान से दोनों राज्यों की प्रजा तथा राजमाता करणा गद्गद हो जाती हैं और अन्त में शान्ता के प्रयत्न से वीरसिंह और प्रेमलता का परस्पर विवाह हो जाता है।

इस नाटक में वीरसिंह वीर-रस, रत्नसेन रौद्र-रस, म्लानिदत्त बीभत्स-रस, मधु घातसत्य-रस, करुणा करुण-रस, प्रेमलता शृंगार-रस, लीला हास्य-रस, अद्भुतचन्द्र अद्भुत-रस और भीम भयानक-रस के प्रतीक हैं। इन सभी प्रतीकात्मक पात्रों का व्यक्तित्व नाटककार ने ठीक बंसा ही चित्रित किया है जैसा कि साहित्य में प्रतिपादित है। प्रारम्भ में रत्नसेन के रूप में क्रोध का अनुयायी होने पर भी अन्त में वीरसिंह का निरोहो पर घात न उठाते हुए आत्म-त्याग दिखाना सर्वथा वीरोचित ही है। रत्नसेन के रूप में क्रोध का अन्याय और अत्याचार करके बन्दी-गृह में जाना भी स्वाभाविक है। अन्त में शान्ता के प्रयत्न से वीरसिंह के साथ प्रेमलता का विवाह—शान्त भाव से उरमाह और रति का मेल—एक भावपूर्ण उपस्थित करता है, यद्यपि टेकनीक की दृष्टि से वीर और शृंगार का समन्वय कुछ ऐसा ही अटपटा है जैसा कि करुण (करुणा) शृङ्गार (प्रेमलता) और हास्य (लीला) का।

भगवतीप्रसाद भाजपेयी-रचित 'छलना' तीन पात्रों की एक ट्रेजेडी है। इसका आधार 'कामना' और 'ज्योत्स्ना' की अपेक्षा अधिक स्थूल एवं पाषण्ड है। इसके पात्र प्रतीक-रूप में रहकर भी स्वतन्त्र छलना व्यक्तित्व लिये हुए हमारे ही समाज के जीव हैं, 'कामना' अथवा 'ज्योत्स्ना' की तरह निरे मनोसोक अथवा वक्ष्णा-लोक के नहीं। इसकी संक्षिप्त कथा-वस्तु इस तरह है।

बत्तराज एक इंटरमीडिएट कालेज का प्राध्यापक है। वक्ष्णा उसकी पत्नी है। वह ऐहिक सुख-भोग ही जीवन का लक्ष्य समझती है, किन्तु सन्तोष-वृत्ति वाले पति के साथ उनकी इच्छाएँ पूरी नहीं होने पाती। उसका कालेज के एक छात्र विनास और भूतपूर्व छात्रा कामना से परिचय होता है, जिनकी तटक-भड़क उसको बहुत प्रभावित कर देती है। वक्ष्णा विनास की ओर आकर्षित हो जाती है और वह उसे अपने यहाँ ले आता है। विनास उसे जीवन की कितनी ही रंगीनियाँ दिखलाता है, फिर भी वह उसका हृदय नहीं जीत सकता। कलना की विनास के दुराग्रह से बड़ा क्षोभ होता है और उसने

उन्मुक्त होकर फिर बलराज के पास आने को प्रवृत्त होने लगती है, परन्तु उसका मन संवित रहता है कि भला मेरे पतिदेव मुझे मेरी उद्विग्नता के लिए क्षमा भी करेंगे या नहीं। उधर कामना अपना नाम निद्रा रखकर गम्भीर में क्लिप्त-प्रतिभेनी बन जाती है और बलराज को अपनी ओर आकर्षित करने की चेष्टा करती है, किन्तु बलराज कल्पना की तरह कामना से भी अप्रभावित हो रहता है और उससे केवल विनोद-मात्र तक का ही सम्बन्ध रखता है। बलराज कल्पना को बराबर पत्र भेजता है, परन्तु कलुषात्मा विलास का कुचक उन्हें कल्पना तक पहुँचने ही नहीं देता। कल्पना बेचारी रण हो जाती है। विलास को अब उसे बलराज के यहाँ छोड़ आने को विवश होना पड़ता है। वह बलराज को, कल्पना की बीमारी का तार भेज देता है। बलराज तत्काल अपने घर वापस आ जाता है, किन्तु विलास बलराज के घाते ही एक कमरे में आकर भारम-दुःखा कर लेता है। सब-के-सब उसका शव देखकर दग रह जाते हैं, किन्तु कल्पना विलास की मृत्यु के बाद भी उसे अपने से पृथक् नहीं कर पाती।

नाटक का नायक बलराज समत, दृढ़, आदर्श-पूर्ण पुरुषत्व—सात्विक वृत्ति—का प्रतीक है। इसके ठीक विपरीत दूसरा पुरुष-पात्र विलास, जैसा कि नाम है, पुरुष-जीवन के बाह्य रूप राजस वृत्ति अथवा भोगवाद का प्रतीक है। उसमें हम भोग-परायणता, आकर्षण तथा छल पाते हैं। नाटक की नायिका कल्पना नारी जीवन की प्रतिनिधि है, जो हृदय में भोगवाद के सुख-साधनों की नाना उच्चाकांक्षाएँ एवं मधुर कल्पनाएँ संजोए, स्वतः और विलास-प्रवण है, किन्तु अन्तर्नोरागवा आदर्शहीन विलासी जीवन में उसे सिखा छलना के और कुछ नहीं मिलता और यही आधुनिक नारी-समाज की समस्या भी है, जिसका इस रचना में विवेचन तो खूब हुआ है, किन्तु समाधान नहीं हुआ।

एकांकी में भी प्रतीक-पद्धति का थोड़ा-बहुत प्रभाव लक्षित होता है। हमारे एकांकी-साहित्य का वास्तविक निर्माण प्रसाद के 'एक घूँट' से

आरम्भ होता है, जो स्वयं एक प्रतीकारम्भक नाटक

एकांकी है। इसमें प्रेमसत्ता, ध्यानन्द आदि भावात्मक पात्र

एवं वनसता, रसाल, मुकुल, कुञ्ज आदि प्रहरण-

त्मक पात्र सभी प्रतीक-रूप हैं। इसकी रचना-वस्तु रोचक वगैरे चलती

है। डॉ० रामकुमार वर्मा ने भी प्रतीक धैनी में जिसने ही एकांकी लिखे हैं।

पं० उदयशंकर मट्ट के शब्दों में " 'चाकमिना', 'दस मिनट', 'रेवामी टाई' आदि

अनेक नाटकों में वे मूर्तिमान् प्रतीकवादी ही उठे हैं।" वर्माजी के 'वन्द्य',

१. 'नाटक के सिद्धान्त और नाटककार', पृ० ११२ (सं० २०१२)।

‘वर्षा-मृत्यु’, ‘स्वान्त है ऋतुराज’ एवं ‘बादल की मृत्यु’ आदि भावात्मक एकांकी भी इसी शैली के अन्तर्गत आते हैं। ‘बादल की मृत्यु’ में आपने प्रकृति की रग-मंच बनाकर बादल, सन्ध्या आदि पात्रों का बड़ा दम्य स्थापान किया है। मट्टजी के एकांकी ‘जवानी’ और ‘जीवन’ भी इसी शैली के हैं। डॉ॰ रामचरण महेन्द्र के कथनानुसार “भक्तितात्मकता तथा प्रतीक भाषकी शैली की विशेषताएँ हैं।”^१ पन्त की एकांकी गीतिका ‘भानसो’ प्रतीकात्मक है। स्वयं पन्त के शब्दों में “यह पुरुष-नारी का रूपक है। फिर मिलन भोग का और पपीहा विरह त्याग प्रतीक का है।”^२

निबन्धों में जो भावात्मक कोटि के हैं, वे सब प्रतीक-पद्धति के भीतर आते हैं। इनमें लेखक छायावादी कवि की तरह अभ्यास प्रक्षेप-पद्धति (Projection) पर चलता है। पन्त, महादेवी शान्ति-

निबन्ध प्रिय द्विवेदी, डॉ॰ रघुबीरसिंह आदि के निबन्ध प्रायः इसी जाति के हैं। रामकृष्णदास ने ‘सागर और मेघ’

‘मोहा और सोना’ एवं ‘क्रय-विक्रय’ आदि परस्पर सनाप के रूप में प्रतीकात्मक निबन्ध लिखे हैं। उद्गाहरण के रूप में ‘क्रय-विक्रय’ का यह सन्दर्भ देखिए :

“जिन मणियों को मैंने बड़े प्रेम से कृत्याकृत्य सभी कुछ करके संग्रह किया था, उनको उन्होंने मोल पाहा। यदि दूसरे ने ऐसा प्रस्ताव किया होता तो मेरे क्षोभ का ठिकाना न रहना। अपनी शौक की चीज बेचनी? कौमी कल्टी बात है ! पर जाने क्यों उस प्रस्ताव को मैंने आदेश की भाँति प्रवाक् होकर गिरोघायं किया।

“मैं अपनी मणि-जड़ों लेकर उनके घाँ पड़ूँगा, पर उन्हें देखते ही उनके सौन्दर्य पर ऐसा मुग्ध हो गया कि अपनी मणियों के बदले उन्हें मोल भेना पाहा।

“अपनी अभिनाया उन्हें मुनाई।

“उन्होंने मस्मिन् स्वीकार करके पूछा जिस मणि से मेरा बदना करोगे ? अपना सर्वोत्तम साम उन्हें दिखाया। उन्होंने गर्वपूर्वक कहा—‘अबो यह तो मेरे मूल्य का एक अंश भी नहीं।’ मैंने दूसरी मणि उनके आगे रखी। फिर वही उत्तर। इस प्रकार उन्होंने मेरे सारे रत्न ले लिये। तब मैंने पूछा कि मूल्य कौन पूरा होगा ? वे कहने लगे कि तुम अपने को दो तब पूरा हो।

“मैंने महर्षि आत्म-दर्पण किया। तब वे विलसितकर आनन्द से बोले

१. ‘हिन्दी एकांकी : उत्पन्न और विकास’, पृ० १६० (सं० १६२८)।

२. ‘स्वर्णप्रति’, पृ० १३७ (सं० १६२६)।

उसके हाथ अपना कारखाना सौंप देता है। प्रारम्भ से ही नेक और सच्चा होने के कारण सत्यप्रकाश कारखाने में किसी भी तरह की गड़बड़ी नहीं देख सकता। इस कारण कारखाने का मैनेजर मन्मथ, जो माया का एक दूर का भतीजा है, सत्य से द्वेष बाँध लेता है और उसे फँसाने के लिए एक दिन ज्ञान के पास शिकायत कर देता है कि सत्य ने अपने सहपाठी विनय को खपए दिये हैं। ज्ञान द्वारा जाँच करने पर मन्मथ झूठा सिद्ध होता है, किन्तु ज्ञान उसे क्षमा कर देता है। यह बात सत्य को बड़ी धक्करी। यह इसे अपना और विनय का अपमान समझता है। वैसे भी चाचा और चाची दोनों अब सत्य से कुछ भेद-भाव रखने लगे, क्योंकि भाग्यवश यहाँ बाद अब उनके अपना ही पुत्र उत्पन्न हो गया था। सत्य अपने चाचा के नाम एक कड़ा विरोध-पत्र लिखकर चला जाता है। कोरा-कोरा छूट जाने के कारण मन्मथ को और भी प्रोत्साहन मिल जाता है। वह दर्शन-शास्त्र के प्रोफेसर आचार्य गौरीशंकर की एक-मात्र लड़की चेतना पर डोरे डालने लगता है। चेतना सत्यप्रकाश की सहपाठिनी है और उसके गुणों पर भुग्ध है। इस बीच महसा एक रात चेतना के पिता हृदय के आघात से सख्त बीमार पड़ जाते हैं। सत्य सारी रात उनके मिरहाने बैठकर सेवा करता रहता है। सुबह गुरुदेव होय में आ जाते हैं। इसी बीच एक खबर मिलती है कि मन्मथ एक मोटर-दुर्घटना में ग्राह्य होकर अस्पताल में पड़ा हुआ है। सत्य और चेतना दोनों तत्काल अस्पताल जाते हैं, किन्तु वहाँ मन्मथ का कहीं नाम भी नहीं था। घर लौट आने पर उन्हें पता लगता है कि मन्मथ ने दुर्घटना की झूठी खबर फैलाई है; वह तो कारखाने के चालीम हजार रुपये का नगन करके चेतना की सहेली प्रेरणा को भगाकर चम्पत हो गया है। ज्ञान की आँखें अब खुली कि सत्य का कहना न मानकर मन्मथ के पीछे चलने का क्या परिणाम होता है। उधर गौरीशंकर चेतना का सत्य के साथ विवाह करके अपनी सारी सम्पत्ति उनके नाम कर देते हैं।

‘गुप्तघन’ के ज्ञानप्रकाश, सत्यप्रकाश, माया, मन्मथ, चेतना आदि पात्र ‘प्रबोध-चन्द्रोदय’ अथवा ‘कामना’ की तरह ज्ञान, सत्य आदि प्रमूर्त भावों के प्रतीक हैं और वही कार्य करने हैं जो कि इन भावों ‘गुप्तघन’ में प्रतीक-
समन्वय

मे हुआ करते हैं। वेद और ज्ञान का सधान होने से भाई-भाई होना ठीक ही है। सत्य का प्रादुर्भाव वेद से होता है। ज्ञान माया को अपनाता तो है, परन्तु सत्य उसे वेद से ही लेना पड़ता है। प्रारम्भ में सत्य गरीबी का भाजन धरम रहता है, किन्तु गरीबी में भी वह सदा भट्ठिग ही रहता है। माया का सम्बन्धी

मन्मथ—विषयभोग—सत्य को ढिगाने के लिए कितनी ही चेष्टा क्यों न करे, किन्तु अन्त में 'सत्यमेव जयते, नानृतम्' । मन्मथ के पीछे चलकर ज्ञान का घोखा खाना स्वाभाविक है और अन्त में उसे सत्य का ही आश्रय लेना पड़ता है—वह सत्य, जिसके साथ चेतना है और अब विपुल सम्पत्ति भी है । चेतना गीरीशंकर (एवरेस्ट) जैसे महोच्च मानव के पास ही मिलती है, अन्यत्र नहीं ।

इसके अतिरिक्त कृष्णचन्द्र द्वारा हाल ही में लिखी, 'एक गधे की आत्मकथा' ग्रन्थोक्ति-पद्धति की रचना है । इसमें ग्रन्थकार ने गधे के प्रतीक में साहित्यकार का जीवन चित्रित किया है ।

कहानियों में प्रसाद की 'कला' सुदर्शन की 'भंगूर की बेटी' यशपाल की 'पुलिस की दफा' आदि प्रतीकार्मक हैं ।

अब हम आधुनिक काल के चतुर्थ चरण पर आते हैं । इसे प्रगतिवादी युग कहा जाता है । छायावाद और रहस्यवाद जगत् से पलायन करके जन-मन

को अधिक आकर्षण न दे सके । द्वितीय महायुद्ध ने ससार की आँखों को खोलकर उसके आगे व्यक्तिव से परे विशाल यथार्थ विश्व दिखाया और नई-नई

विकट समस्याएँ और परिस्थितियाँ खड़ी कर दी । कलत. जनता में प्रगति की भावना जागी और तदनुसार साहित्य को भी प्रगतिवादी बनना पड़ा । अब कविता-कामिनी अपने एकान्त भंगुर कल्पना-लोक से उतरकर वस्तु-जगत् पर आई और मजदूरों एवं किसानों के मध्य जाकर उनके रेत, झोंपड़ी, कुदाली, हथोड़ा, हल, बैल आदि को निहारने लगी, जैसा कि रूस ने किया है । यही कारण है कि हम प्रगतिवाद में मानव-प्रकृति तथा अन्य वस्तुओं का अपना स्वाभाविक एवं यथातथ्य चित्र अंकित पाते हैं । इस तरह प्रगतिवादी कविता के यथार्थ—प्रस्तुत-परक—ही रहने से उसमें ग्रन्थोक्ति-पद्धति के लिए छायावाद-रहस्यवाद की तरह पर्याप्त स्थान नहीं मिला । तथापि जैसा कि हम पीछे देख आए हैं, विद्रूप के रूप में कुछ मुबतक ग्रन्थोक्तियों तथा गीत-संदर्भों में पद्धति के भी दर्शन हमें यत्र-तत्र अवश्य मिल जाते हैं । भगवतीचरण वर्मा के 'बादल', दिनकर की 'विषयगा' तथा पन्त के 'कृष्णमेघ' आदि प्रगतिवादी चित्रों में ग्रन्थोक्ति-पद्धति ही काम कर रही है । इसी तरह ग्रन्थोक्ति-पद्धति में लिखी हुई नरेन्द्र वर्मा की 'पलायन' की 'पलाय' कविता का उदाहरण लीजिए :

पतझर की सूखी छाओं में लप गई आग, शोले सहके ।

चिनगी-सी बलियाँ तिलीं और हर फुनगी साल फून दहके ।

धूलो धौ नसों, बहा उनमें फिर बूँद बूँद कर मया छून ।

भर गया उजासा झालों में खिल उठे मये जीवन प्रसून ।
 मय हुई सुबह, धमकी कलगी, बमके मलमसी सात शीले ।
 फूले टेनू, बस इतना ही समझे पर देहाती भोले ।
 सो झल झल से उठो सपट ! सो झल झल फूले पलाश ।
 यह है वसन्त की आग, लगा दे आग जिसे ॥ से पलाश ।
 लग गई आग, धन में पलाश, नभ में पलाश, भू पर पलाश ।
 सो, छली फाग, हो गई हवा भी रंग-भरी छुकर पलाश ।
 झाले यों, झालेंगे फिर भी धन में मधुशतु पतभार कई ।
 मरकत-प्रवाल की छाया में होगी सब दिन गुञ्जार नई ।^१

वैसे तो यहाँ प्रकृति-वर्णन प्रस्तुत है, किन्तु शब्द-विन्यास ऐसा है कि इसका साम्यवाद की तरफ भी संकेत हो जाता है । सात पलाश और सात शीले वसी सात रंग के प्रतीक हैं । इसी तरह सूखी नर्सों में खून बहना, मया उजासा भरना, नया जीवन खिलना भी प्रतीकात्मक हैं । 'पतभर की सूखी छाखी' से दिनाशोन्मुख पूँजीवाद का एक 'वसन्त' और 'मरकत-प्रवाल की छाया' से नव-निर्माण-काल (समाजवाद) की ओर संकेत है । ध्यान रहे कि अन्वयोक्ति का यह चित्र समासोक्ति-रूप है । प्रगतिवाद में अन्वयोक्ति-पद्धति गीतो तक ही सीमित है । सूफी-कवियों की 'पद्यावत' और छायावाद युगीन 'कामामनी'-जैसी कथात्मक रचनाओं का मुतरा अभाव है ।

हम देख आए हैं कि प्रगतिवाद की मूल भित्ति यथार्थवाद है । इसलिए उसमें रागात्मक तत्त्व का अभाव स्वाभाविक ही है । इसी कारण से बहुत-से समासोचक प्रगतिवाद को एक सिद्धान्त मानकर उसे प्रयोगवाद काव्य के भीतर आने में आपत्ति उठाते हैं, जो बिलकुल ठीक है । इसे हम नावसंवाद, समाजवाद या क्रान्तिवाद कह सकते हैं । फलतः प्रगतिवाद में भावुकता लाने की आवश्यकता प्रनीत हुई और अने भीतर भाव-तत्त्व लिये हुए प्रगतिवाद ही 'प्रयोगवाद' नाम से साहित्य-क्षेत्र में अवतरित हुआ अथवा जैसा कि श्री रामबहोरी शुक्ल तथा डॉ॰ भगीरथ मिश्र ने भी स्वीकार किया है—“यो कहिए कि वर्तमान बुद्धिवादी युग द्वारा दुर्लभ छायावाद अपनी आन्तरिक अनुभूति पर बुद्धिवाद का पुट देकर नये-नये प्रयोगों, प्रतीकों, संकेतों एवं व्यापक दृष्टिकोण को रख-कर पृष्ठ-द्वार से फिर कविता-क्षेत्र में आया है ।”^२ प्रयोगवाद के प्रवर्तक और

१. 'पलाशवन', पृ० १ (सं० १९४६) ।

२. 'हिन्दी-साहित्य उद्भव और विकास', पृ० ११६ ।

प्रधान कवि धर्मेय जी हैं। वे प्रतीकवादो हैं। काव्य की इस नई धारा को प्रकट करने और चलाने के उद्देश्य से वह कुछ समय तक 'प्रतीक' पत्र भी प्रकाशित करते रहे। प्रयोगवादी कवियों में से माचवे, भारतभूषण, रागेय राघव, शैलेन्द्र, गजानन इत्यादि प्रसिद्ध हैं। ये कवि, जैसा कि धर्मेय जी ने कहा है, "किसी एक स्कूल के नहीं हैं, किसी मजिल पर पहुँचे हुए नहीं, धमी राही हैं—राही नहीं, राहों के धन्वेयी।"^१ इस तरह प्रयोगवाद अभी अपनी निर्माण-धवस्था में है, अतएव अपना व्यवस्थित एक निस्तरा हुआ रूप न होने के कारण इसमें ग्रन्थोक्ति-पद्धति में किसी काव्य या नाटक के रचे जाने की सम्भावना अभी कैसे हो ? किन्तु इसमें सन्देह नहीं कि छायावाद की तरह ग्रन्थोक्ति-सत्त्व इसमें भी प्रविष्ट है। प्रयोगवाद की मुक्तक रूप में ग्रन्थोक्तियाँ हम पीछे दिखा आए हैं। किन्तु जो प्रयोगवादी ग्रन्थोक्तियाँ वाक्य-मदमों में दूर-दूर तक चली जाती हैं, उन्हें हम पद्यों के भीतर ही लाएँगे। उदाहरण के लिए राहुन्तला भापुर का परम्परागत रुझियो से सङ्गे-गले समाज पर व्यंग्य बसते हुए नव समाजवादी विचार-धारा का प्रतीकात्मक चित्र देखिए :

राड़ी भीलों से उड़ते आम
लोभी मांस के बगले
इबाधे चोंच में मछली
वहीं बँठे हुए हैं गिद्ध
रहे हैं घूर
मछली को
गिरी जो
चोंच से मछली
सगाये घात बँठे हैं।
उगाता गर्वी भीलें
बढ़ रहा है
आज यह चडमा
लिये ताशा गया पानी
घता घाता है
यह चडमा
उगाता है राहीवों को
किनारे पर बड़ाता है

१. 'सूत्रा सप्तक', पृ० १२।

नये घूँ को
 सदा आगे
 डुवाता आ रहा है
 यह विपत्ते रक्त के जोहड़
 लिये ताजा नया पानी
 खला आता है यह चश्मा
 नया मानस लगाता आ रहा है
 नया सूरज बनाता आ रहा है ।^१

१. 'सूसरा सप्तक', पृ० ५२ ।

६ : अन्योक्ति । ध्वनि

अन्योक्ति को ध्वनि-रूप बताने से पूर्व हम यह भावश्यक समझते हैं कि अन्योक्ति-सम्बन्धी विभिन्न धारणाओं के विनाश पर एक सिद्धान्तोद्घन कर लिया जाय । अन्योक्ति के सम्बन्ध में यह तो हम देख अन्योक्ति-सम्बन्धी धारणाएँ ही आए हैं कि किस तरह भरत मुनि-के नाट्य-शास्त्र में इसका प्रारम्भिक रूप समवा नाम 'अन्यापदेश' था, जिसे भरत ने अपने 'काम्य-संज्ञाओं' में से 'मनोरथ' के अन्तर्गत कर रखा था और किस तरह भरत के बाद साहित्य-मनीषियों ने चतुर् 'लक्षणों' को उत्तम अलंकार और गुण आदि में अन्तर्भुक्त करके उनका साहित्य के इतिहास में से सदा के लिए नाम ही मिटा दिया, यद्यपि अपवाद-स्वरूप रीतिवालों के आदिशिव वैद्य के ज्येष्ठ भ्राता बलभद्र मिश्र अन्योक्ति को अप्रथम 'मनोरथ' ही पुकारते रहे । अलंकार-संग्रहाय के आदि-प्रवर्तक भामह (५५० ई०) माने जाते हैं । इनके समय तक भरतकालीन ४ अलंकार ३८ तक पहुँच गए थे । इन्होंने अन्योक्ति अलंकार का नाम तो नहीं दिया, किन्तु अप्रस्तुत-प्रशंसा के सामान्य लक्षण में 'अन्य' शब्द का प्रयोग अवश्य किया, जो बाद को 'अन्योक्ति' नामकरण में सहायक बना । इनके अनुसार अप्रस्तुत-प्रशंसा के सामान्य-विशेष, कार्य-कारण एवं साहचर्य निबन्धना—ये तीन भेद हैं, जिनमें से अन्योक्ति अन्तिम भेद में समाहित होती है । अप्रस्तुत-प्रशंसा में प्रशंसा शब्द का भामह ने स्तुति अर्थ किया है और इसी आधार पर संस्कृत और हिन्दी के किन्तु ही अलंकार-शास्त्रियों ने प्रशंसा शब्द को निन्दा का भी उपलक्षण मानकर साहचर्य-निबन्धना के स्तुति-रूप और निन्दा-रूप दो भेद कर लिए । सर्वप्रथम आचार्य मम्मट हैं, जिन्होंने प्रशंसा का अर्थ आशेष—अभिध्वंजना—किया है, किन्तु भामह की तरह माना अन्योक्ति को अप्रस्तुत-प्रशंसा अलंकार का अन्यतम भेद हो । बाद को मम्मट, राजानक रय्यक, विद्वनाथ, पद्मिनराज जगन्नाथ, जय-

१. अधिवारादपेनस्य वस्तुनोऽन्यस्य वा स्तुतिः।

अप्रस्तुतप्रशंसा सा ख्यान् त्रिविधा परिचीरिता । 'वाक्यालंकार', १।२६ ।

देव, भण्य दीक्षित आदि संस्कृत के भाचार्य एवं हिन्दी असंकार-शास्त्रियों में से मतिराम, जसवन्तसिंह, पद्माकर, भगवानदीन, रामदहिन मिश्र आदि भी भामह के ही मार्ग पर चले ।

अन्व्योक्ति के 'अप्रस्तुत द्वारा प्रस्तुत की अभिव्यक्ति' इस रूप में दण्डी भामह के ठीक विपरीत चले हैं । इनके विचारानुसार 'किसी वस्तु को हृदय में रखकर वैसे ही किसी दूसरी वस्तु के कथन में समासोक्ति होती है, क्योंकि यह समास अर्थात् संक्षेप-रूप होती है ।'^१ 'काव्यादर्श' के टीकाकार भाचार्य नृसिंहदेव ने तो स्पष्ट ही कर दिया है कि 'प्रस्तुत-अप्रस्तुतों में से एक—अप्रस्तुत—के प्रयोग द्वारा अन्व्य—प्रस्तुत—के व्यञ्जना से बोध को समासोक्ति कहते हैं ।'^२ दण्डी के मत में अप्रस्तुत-प्रशंसा तो वही होती है, जहाँ अप्रस्तुत की स्तुति द्वारा प्रस्तुत की निंदा की जाय । भाचार्य वामन भी दण्डी के ही मार्ग पर चले ।^३ भोजराज के सम्बन्ध में हम बता आए हैं कि वे भी समासोक्ति को अन्व्योक्ति का पर्याय-शब्द मानकर दण्डी के अनुयायी रहे ।^४ इसमें सन्देह नहीं कि भोजराज के समय में 'अन्व्योक्ति' विशेष रूप से शास्त्रीय चर्चा का विषय बन चुकी थी और अपने स्वतन्त्र एवं व्यापक रूप में थी, किन्तु बाद की भाचार्य मम्मट के साहित्य-क्षेत्र में उतरते ही फिर 'अन्व्योक्ति' की स्वतन्त्र सत्ता जाती रही ।

भामह और दण्डी की उपर्युक्त परस्पर विचार-विभिन्नता अन्व्योक्ति को कोई स्थिर एवं स्पष्ट रूप प्रदान न कर सकी । इसके अतिरिक्त अप्रस्तुत-प्रशंसा और समासोक्ति, ये दोनों नाम भी सन्देह से रहित न थे । पहला नाम जहाँ स्तुति और निंदा की भांति करता था, वहाँ दूसरा नाम संक्षेप की ओर से जाकर प्रस्तुत और अप्रस्तुत की विभाजक रेखा को क्षीण कर देता था । ऐसी स्थिति में अन्व्योक्ति की स्पष्ट व्यवस्था सुतरा अपेक्षित थी । भाचार्य बट्ट ने इस

१. वस्तु किंचिदभिप्रेत्य तत्तुल्याभ्यस्य वस्तुनः ।

उक्तिः संक्षेपरूपत्वात् सा समासोक्तिरिष्यते ॥ 'काव्यादर्श', २।२०५ ।

२. यत्र प्रस्तुताप्रस्तुतयोर्द्वयोर्मध्ये एकस्याप्रस्तुतस्य प्रयोगेण अन्व्यस्य प्रस्तुतस्य व्यञ्जना बोधः तत्र समासोक्तिरिति बङ्गिलक्षणसारः ।

'कुसुमप्रतिमा टीका ।'

३. 'अनुक्ती समासोक्तिः' उपमेयस्यानुक्ती समानवस्तुनः न्यासः समासोक्तिः ।

'काव्यालंकार-सूत्रप्रति', ४।३।४ ।

४. यत्रोपमानावेवंतदुपमेयं प्रतीयते ।

अतिप्रतिष्ठेस्तामाहुः समासोक्तिं भनीषिणः ॥

'सरस्वतीकण्ठाभरण', ४।४६ ।

दिशा में स्तुत्य कार्य किया। आपने साहस्यमूलक अलंकारी में से अप्रस्तुत-प्रशंसा का एकदम बहिष्कार कर दिया। बात भी ठीक ही है, क्योंकि, जैसा हम कह आए हैं, अप्रस्तुत-प्रशंसा के कार्य-कारण भाव, तथा सामान्य-विशेष भाव सम्बन्ध वाले चार भेदों में साहस्य रहता ही नहीं। इसीलिए आचार्य मुरारीदास के शब्दों में 'प्राचीनों ने कार्य-निबन्धना, कारण-निबन्धना नामक अप्रस्तुत-प्रशंसा के प्रकार कहे, सो भूल है। उक्त स्थानों में अप्रस्तुत-प्रशंसा नहीं है।^१ उसके केवल तुल्य-से-तुल्य की प्रतीति वाले भेद में साहस्य अथवा साधर्म्य के दर्शन होने हैं। उसे स्वीकार करके रुद्रट ने उसका 'अन्योक्ति' नामकरण किया। जैसा हम पीछे बता आए हैं—यही प्रथम आचार्य हैं, जिन्होंने अन्योक्ति को अप्रस्तुत-प्रशंसा की जगह से निकालकर अलंकारी की एक स्वतन्त्र इकाई का रूप दिया है। इसके विपरीत समासोक्ति को रुद्रट ने प्रस्तुत पर अप्रस्तुत व्यवहारारोप में माना है और रुद्रट की समासोक्ति और अन्योक्ति-विषयक यह मान्यता आज तक चली आ रही है, यद्यपि बाद की कुछेक अलंकार-शास्त्रियों में अन्योक्ति को पुनः अप्रस्तुत-प्रशंसा के भीतर बन्द कर रखने की प्रवृत्ति प्रवरण परिलक्षित होती ही रही। वाग्भट्ट, केशव, भिखारीदास, सार कवि, दीनदयाल गिरि और रमाशंकर शुक्ल आदि साहित्य-शास्त्री एवं कवि रुद्रट के अनुयायी हैं।

कहने की आवश्यकता नहीं कि उपर्युक्त आमह, दण्डी और रुद्रट तीनों आचार्य अन्योक्ति के विषय में अलंकारवादी रहे। तीनों ने अन्योक्ति को जिस किसी भी नाम अथवा रूप में क्यों न माना हो, पर माना अलंकार ही। अलंकार—जैसा कि यह शब्द स्वयं अपना अर्थ रखता है—किसी अन्य में घोभा-आधान करने के निमित्त ही प्रयुक्त हुमा करता है और वह अन्य वस्तु काव्य में भाव अथवा रस ही हो सकता है। लोचनकार के शब्दों में—'नारियो के साधारण आनूपण कटक और बेपूर आदि को ही ले लीजिए। वे भी तो उनके शरीर में रहकर उनकी आत्मा को, आत्मा के तत्त्व भाव-विशेषों को अभिव्यक्त करके अलंकृत कर देते हैं।'^२ यही हान बाष्पालंकारी का भी है। हम पीछे कह आए हैं कि सभी अलंकार कटक-बेपूर जैसे बहिरंग नहीं होते हैं। कुछ ऐसे भी होते हैं, जो शरीर से 'गुनिष्ट' अथवा 'अपृथग्भूत' रहते हैं, जैसे दन्त-परिचर्मा, नेत्र-प्रसाधन, कुंभुम एवं हाव-भाव आदि शारीरिक विज्ञियाएँ। लता-तन्त्रों से अपृथग्भूत फूल भी तो तन्त्रों के अलंकार कहे जाते हैं।

१. 'जस्यन्तजसोभूषण', पृ० ११४।

२. कटकबेपूरादिभिरपि हि शरीरसमवायिभिः आत्मैव तत्तच्चित्तवृत्तिविशेषो-चित्तगूचनारम्भया अलंकियते। 'लोचन', पृष्ठ ७४-७५।

अन्वयोक्ति आदि भी इसी जाति के अलंकार हैं। इनका भाव को उत्तेजित करने तथा प्रेयणीय बनाने में पर्याप्त योग रहता है। वे भावांग होते हैं। भामह आदि अलंकार-शास्त्रियों की अन्वयोक्ति-विषयक अलंकारिता की मान्यता इसी तर्क पर खड़ी है। उसे एकदम अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

संस्कृत-साहित्य के इतिहास में आचार्य आनन्दवर्धन को ध्वनि-संप्रदाय का प्रवर्तक माना जाता है। इसमें सन्देह नहीं कि काव्य में ध्वनि-तत्त्व इनसे

पहले भी चर्चा का विषय बना हुआ था जैसा कि स्वयं

आनन्दवर्धन का मत आनन्दवर्धन ने भी स्वीकार किया है।^१ भामह, दंडी

आदि अलंकारवादी आचार्य भी काव्य में रस-तत्त्व

को मानते थे, जो ध्वनि का ही अन्यतम भेद है, किन्तु वे उसे स्वतन्त्र सत्ता नहीं देते थे। रस को रसवद् अलंकार कहकर उन्होंने अलंकार-तत्त्व के भीतर समा-

विष्ट कर लिया था। किन्तु 'काव्यस्य आत्मा ध्वनिः' का ठिठिम पीटकर ध्वनि को एक व्यवस्थित सिद्धान्त के रूप में प्रतिष्ठित करने का श्रेय एक-मात्र आनन्द-

वर्धन को ही है। इसीलिए संस्कृत-साहित्य में इन्हें 'ध्वनिमत-प्रतिष्ठापनाचार्य' कहा जाता है। आपने अलंकार को काव्य के शोभादायक उपकरण-मात्र तक

सीमित रखा और ध्वनि को काव्य की आत्मा—जीवित—माना। आपके मतानुसार अलंकार काव्य के शरीर-भूत शब्द और अर्थ में रहने वाली वस्तु है

जब कि आत्मा शरीर से पृथक् होती है। वह अलंकार्य हो सकती है, अलंकार नहीं। संक्षेप में यही आनन्दवर्धन का ध्वनि-सिद्धान्त कहलाता है, जो बीच-बीच में

किन्हीं विद्वानों द्वारा विरोध किये जाने पर भी साहित्य-जगत् में आज तक यथावत् मान्य बना चला आ रहा है। जहाँ तक अन्वयोक्ति के सम्बन्ध का

प्रश्न है, आनन्दवर्धन ने इसे छुट की तरह अप्रस्तुत-प्रशंसा की पराधीनता से ही उन्मुक्त नहीं किया, प्रत्युत अलंकार-मात्र की पक्ति से हटाकर ध्वनि के उच्च

आसन पर बिठाते हुए एकदम अलंकार से अलंकार्य बना दिया। बाद को किसी भी अन्वयोक्ति की यही मान्यता चल पड़ी। इसे हम अन्वयोक्ति की ध्वनिवादी धारणा कहेंगे।

ध्वनि शब्द संस्कृत के 'ध्वञ्' धातु से बना हुआ है जिसका मूल अर्थ 'शब्द करना' है, किन्तु अब यह विशेष अर्थ में रूढ़ हो गया है। ध्वनिकार

आचार्य आनन्दवर्धन के शब्दों में "ध्वनि शब्द अथवा

ध्वनि स्वरूप अर्थ का एक ऐसा व्यापार है, जिसमें शब्द अथवा अर्थ

अपने को गौण बनाकर किसी अन्य अर्थ या अर्थों

१: काव्यस्मारमाध्वनिरिति बुर्ययः समाम्नातपूर्वः। 'ध्वन्यालोक', १:११

को भूलका देता अथवा अभिव्यक्त कर देता है ।”^१ अर्थों की क्रमिक बोध-दशा में इसे ‘अनुस्वान-मन्त्रिभ’ कहा गया है अर्थात् जिस तरह घण्टे आदि पर चोट मारते ही स्थूल शब्द तो तत्काल कानों में पड़ जाता है, किन्तु सूक्ष्म-सूक्ष्मतर शब्दों का मिलसिना बाद को कुछ देर तक चलता ही रहता है, उसी तरह अभिधा द्वारा शब्द का अपना स्थूल अथवा मुख्य अर्थ ज्ञात हो चुकने के बाद भी गूँज की तरह पीछे से एक अथवा कितने ही अन्य सूक्ष्म अर्थ क्रमशः अभिव्यक्त होने रहते हैं । किन्तु रसानुभूति-रूप में क्रम का बोध नहीं होगा और वही वह समूहात्मक एवं असंख्य हो रहती है । यही अभिव्यज्यमान सूक्ष्म अन्य अर्थ और अनुभूति या उनकी अभिव्यक्ति ध्वनि (Suggestion) कहलाती है । इसकी प्रतीति हमें व्यंजना से हुमा करती है । सस्रणा तो स्थूल वाच्यार्थ के बाधित होने की अवस्था में ही उसका समन्वय करने के लिए आती है, इसलिए वह अभिधा की ही पुच्छभूत है; साथ ही सीमित भी है, व्यंजना की तरह स्वतन्त्र और व्यापक नहीं । व्यंजना-बोध्य होने के कारण ध्वनि को व्यंग्य अथवा प्रतीयमान अर्थ भी कहते हैं । यह व्यंग्य अथवा ध्वनित अर्थ ही काव्य में काव्यत्व का आधान करता है । इसके बिना काव्य काव्य कहलाने का अधिकारी नहीं होता । काव्याभास उसे आप कहें तो कह सें, क्योंकि कला का वास्तविक चमत्कार अथवा मौन्दर्यानुभूति तो व्यंग्यार्थ में ही रहती है, जो कवि के हृदय को सर्व-मवेद्य और प्रेक्षणीय बनाता है । इसीलिए ध्वनिकार ने महाकवियों की बाणी में रहने वाली व्यंग्य-नामक इस विलक्षण वस्तु की तुलना घंगनाओं में सभी ध्वनियों से भिन्न भक्तने वाले उनके लावण्य से की है ।^२ पाश्चात्य साहित्य में भी व्यंग्य को बड़ा महत्त्व दिया गया है । ‘शैली को आकर्षक बनाने के लिए प्रेस्नू ने जो साधारण नियम गिनाये हैं, उनमें से एक यह भी है कि लेखक अथवा कला को अपनी कला स्पष्ट रूप में नहीं, बल्कि गुप्त रूप में प्रयुक्त करनी चाहिए और इसीमें कला की श्रेष्ठता है । व्यक्त बना की अपेक्षा अव्यक्त कला वहीं अधिक प्रभावपूर्ण होती ।’^३ अव्यक्त कला व्यंग्य-रूप ही हो सकती है । इसी तरह प्रसिद्ध कवि ड्रायडन की यह उक्ति कि ‘जो कुछ स्थूल अर्थ कानों में पड़ता है, (कवि को) उमने अतिरिक्त अभिप्रेत रहता है’ (More is meant than

१. यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनोद्भूतस्वार्थः ।

ध्वनतः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥ ‘ध्वन्यालोक’, १।१३ ।

२. प्रतीयमानं पुनरव्यदेव वस्त्वस्ति वारोप्य महाकवीनाम् ।

यत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विनाति साव्यदिवापनाम् ॥ ‘ध्वन्यालोक’, १।४ ।

३. डॉ० एस० पी० लट्टी, ‘आलोचनाः इतिहास तथा सिद्धान्त’, पृष्ठ ६८ ।

meets the ear) स्पष्टतः व्यंग्यार्थ की सत्ता स्वीकार करती है। अंग्रेजी की भाष-रत्नी (Irony), एलेगरी (Allegory), सटायर (Satire), मेटाफर (Metaphor) आदि में व्यंग्य ही निहित रहता है। उदाहरण के लिए हम पीछे बिहारी की 'नहि पराय नहि मधुर मधु' वाली अन्वयोक्ति में बता आए हैं कि किस तरह वहाँ कहने वाले की 'एकान्त-हृत्तपिता, परिणाम-दक्षिता, विषयासक्त मित्र के उद्गार की गम्भीर चिन्ता' आदि भावों की ध्वनियाँ हैं।

ध्वनि चाहे अभिधामूलक हो, लक्षणात्मक हो या व्यञ्जनात्मक, रूप उसके वास्तव में तीन ही होते हैं—वस्तु, अलंकार और रस। यद्यपि अलंकार भी एक वस्तु ही है, तथापि प्रचलित रुढ़ि के अनुसार ध्वनि के भेद वस्तु के भीतर अलंकारों को छोड़कर अन्य बातें ही ली जाती हैं। अलंकार यद्यपि वाच्य होने के कारण काव्य

के शरीर-रूप होते हैं, तथापि कभी-कभी वे वाच्य न होकर व्यंग्य बने रह जाते हैं।^१ ऐसी अवस्था में ये काव्य में एक विजराण सौन्दर्य ला देते हैं, अतएव ध्वनि अथवा काव्यात्मा कहलाते हैं। लोचनकार के शब्दों में 'अलंकारों का यह व्यंग्य यो समझिए जैसे कि बालको की श्रीराम में कभी कोई बालक राजा बन जाता है।'^२ ध्वनि-रूप हो जाने पर उपमादिक अलंकार नहीं रहने, अलंकार्य हो जाते हैं। फिर भी उनका साधारणतः अलंकार कहा जाता विद्वन्वाच के विचारानुसार यों औपचारिक समझिए जैसे कि किसी ब्राह्मण के सन्यासी बन जाने पर भी लोग बाद में भी उसे यो कहते ही रहते हैं कि यह सन्यासी ब्राह्मण है।^३ रस भाव की अनुभूति-रूप होता है और विभाव, अनुभाव आदि के द्वारा व्यंग्य रहता है। किन्तु ध्यान रहे कि रस शब्द इस संदर्भ में व्यापक अर्थ में लिया जाता है, संकीर्ण अर्थ में नहीं; इसलिए इसके भीतर अनुभूति के विषय-भूत श्रृंगारादि रस, रसाभास, भाव और भाव-सन्धि आदि सभी समाहित हो जाते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि आनन्दवर्धन ने वस्तु, अलंकार और रस, तीनों ही ध्वनिमों को काव्यात्मा कहा है, तथापि, जैसा कि डॉ० नगेन्द्र ने भी स्वीकार किया है, काव्यत्व-निर्माण में इन्हे हमें परस्पर-सापेक्ष ही समझना

१. शरीरीकरणं येषां वाच्यत्वेन व्यवस्थितम्।

सेजलंकाराः परां छायां धान्ति ध्वन्यंगतां यता ॥ 'ध्वन्यालोका', २८।

२. एवंभूता चेयं ध्वन्यंगता यदप्रधानभूताऽपि वाच्यमात्रालंकारेभ्यः उत्कर्षमलं-काराणां वितरति बालक्रीडापामपि राजत्वमिव ॥ 'लोचन', पृ०, ११७।

३. व्यंग्यरसालंकार्यवेऽपि 'ब्राह्मणधर्मण' व्यापादलंकारत्वमुपपद्यते।

'साहित्यदर्पण', ४।२०४।

चाहिए, स्वतन्त्र नहीं।^१ वस्तु अथवा अलंकार-ध्वनि यदि सौन्दर्य और रसानु-भूति-पूर्ण न हो, तो वह अकेली वाक्यत्व-निर्माण नहीं कर सकती। वस्तु-ध्वनि तो हमें भाषा में पद-पद पर मिल जाती है। उसके होने पर काव्य माना जायगा, तो दिव्यनाथ के कथनानुसार 'देवदत्त गांध को जाता है' यह वाक्य भी काव्य बन जाना चाहिए, क्योंकि इसके भीतर 'उमका भृत्य भी उसके पीछे जाता है' यह वस्तु-ध्वनि निकलती है।^२ इसी तरह 'सूर्य छिप गया है' इसमें भी 'मैं वहाँ घूम रहा हूँ' यह वस्तु-ध्वनि है, किन्तु यह काव्य नहीं है। इसीलिए सौचनकार ने स्रष्टृ शब्दों में कह रखा है कि 'ध्वनि-मात्र होने से काव्य-व्यवहार नहीं होता।'^३ यही कारण है कि सौचनकार, मम्मट, दिव्यनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि ने ध्वनियों में रस-ध्वनि को अधिक महत्त्व दिया। दिव्यनाथ तो 'रसार्थक वाक्य' को ही काव्य मान बैठे। इस दृष्टि से अभ्योक्ति-साहित्य का ऐसा भाग, जो वस्तुध्वनि-रहित होता हुआ भी रसानुभूतिपूर्ण नहीं है, हमारे विचार से काव्य-कोटि के भीतर नहीं आ सकता, यद्यपि पण्डितराज जगन्नाथ ने उसमें भी काव्यत्व मान रखा है।

वैसे तो हम देख आए हैं कि सभी अलंकार वाक्यावस्था से व्यंग्यावस्था में आकर ध्वनि के अन्तर्गत होते ही हैं, किन्तु अभ्योक्ति के सम्बन्ध में यह बात नहीं। आनन्दवर्धन अभ्योक्ति को अलंकारवादियों की अभ्योक्ति का ध्वनित्व तरह अलंकार न मानकर मूलतः ही ध्वनि मानते हैं। किन्तु हमें भूल नहीं जाना चाहिए कि ध्वनिकार का यह विचार अभ्योक्ति के साक्ष्य-निबन्धना अग्रस्तुन-प्रशंसा बाने भेद से ही सम्बन्ध रखता है, क्योंकि उसीके अग्रस्तुन-विधान में अभिव्यज्यमान वस्तु प्रधान होने के कारण ध्वनिरूप रहती है, समागोक्ति आदि में नहीं, जहाँ अभिव्यज्यमान वस्तु गौण रहा करती है और वाक्य को समन्वृत करती है। व्यंग्य और ध्वनि के मध्य परस्पर जो षोडा-बहुन पारिभाषिक अन्तर है, उसे यहाँ स्रष्टृ कर देना हमें आवश्यक प्रतीत होता है। बैसे तो व्यंग्य और ध्वनि साधारणतः समानार्थक समझे जाते हैं, किन्तु बात वास्तव में ऐसी नहीं है। व्यंग्य तो व्यञ्जना-द्वारा बोध्य कोई भी अर्थ हो सकता है अथवा कि ध्वनि वह व्यङ्ग्य-

१. 'हिन्दी व्यंग्यालोक', भूमिका, पृ० ६६।

२. अथवा देवदत्तो ग्रामं यानोति वाक्ये तद्भृत्यस्य तदनुसरणरूप-व्यंग्यावगते-रपि काव्यत्वं स्यात्। 'साहित्यदर्पण', परिच्छेद १।

३. तेन सर्वत्रापि न ध्वनन-सदृभावेऽपि तथा (वाक्यत्वेन) व्यवहारः।

विशेष है, जो वाक्यातिशायी—वाक्यार्थ की अपेक्षा उत्कृष्ट, अधिक चमत्कारक एवं प्रधानभूत—हो ।^१ भिलारीदास का भी यही कहना है :

वाक्य धर्यं ते व्यंग्यं मे, चमत्कार अधिकार ।

धुनि ताही को कहत है, उत्तम काव्य विचार ॥

इस तरह जहाँ व्यंग्य का क्षेत्र व्यापक है, वहाँ ध्वनि का सीमित । हम देखते हैं कि कितने ही अलंकार ऐसे भी होते हैं, जिनमें व्यंग्यार्थ तो रहता है, किन्तु ध्वनि नहीं रहती । उदाहरण के लिए अपन्हुति, दीपक, आक्षेप और पर्यायोक्ति आदि में से पर्यायोक्ति को ले लीजिए । पर्यायोक्ति में व्यंग्य बात पुनः-फिराकर कही जाती है, जैसे :

मातु विमुहिं जनि सोच बस, करहि महीप कितोर ।

गमन के अनंक बलन, परसु मोर अतिघोर ॥ (रामचरित मानस)
लक्ष्मण के प्रति परशुराम की इस उक्ति में यह व्यंग्य है कि 'मैं तुम्हें भार डालूँगा', किन्तु वह वाक्यार्थ की अपेक्षा उत्कृष्ट एवं अधिक चमत्कारी नहीं, अतएव यहाँ उक्त व्यंग्य ध्वनि बनने से रह जाता है । यही हाल अपन्हुति आदि अलंकारों का भी समझिए । उनमें उपमान-उपमेय भाव व्यंग्य अवश्य रहता है, किन्तु प्रधानता उपमान-उपमेय भाव की नहीं, बल्कि अपन्हुत आदि की रहती है, क्योंकि जो उत्कर्ष वहाँ वाक्य अपन्हुत में है, वह व्यंग्य औपम्य में नहीं । हाँ, उपर्युक्त अलंकारों में यदि व्यंग्य कदाचित् उत्कृष्ट और प्रधान बन जाय, तो उसे ध्वनि-रूप मानने में हमें कोई आपत्ति नहीं । उदाहरण के लिए प्राकृत की इस प्रसिद्ध ध्वनि-रूप बनी पर्यायोक्ति को देखिए :

भम घम्मिम । भीतरुओ सो सुखओ अज्ज मारिओ देण ।

गोलाएई-कच्छ-कुडंग—वासिणा दरिअ-सीहेण ॥^२

यहाँ कोई पृश्चली, जो गोदावरी के तीरवर्ती कुडंगों से प्रातः अपने उपपति से मिला करती थी, वहाँ, प्रातः पूल तोड़ने के लिए आने वाले किसी भक्त की अपने मार्ग में बाधक समझकर उसको आने से रोकना चाहती है, किन्तु देखिए बोलती

१. वाक्यातिशायिनि व्यंग्ये ध्वनिस्तत् काव्यमुत्तमम् ॥ 'साहित्य-दर्पण', ४११ ७

२. हाल, 'गंगा-सप्तशती', २।७५ ।

हिन्दी रूपान्तर :

गोदावरी कूल के कुडंगों में जो रहता है मृगराज,

अरे पुजारी ! उस केहरि ने मार दिया कुत्ते को आज ।

जो सबदा तुम्हें करता था परेशान, पर अब निर्भय

होकर उन कुडंगों में बिघरो, करो फूल फल का संवप ॥

वह किस ढंग से है कि भक्त जी महाराज, अब तुम निर्भय होकर इन कुञ्जों में घूमा करो ! यहाँ वाच्यार्थ विधि-रूप है, पर व्यंग्यार्थ यो प्रतिषेध-रूप है कि भले मानुस, सिंह ने आज कुत्ता खा लिया है । कल तुम्हारी बारी है । यदि जान प्यारी है, तो कल से यहाँ फूल तोड़ने भूलकर भी मत आना ! वाच्यार्थ की अपेक्षा व्यंग्यार्थ के प्रधान एवं अधिक चमत्कारपूर्ण होने से वह यहाँ ध्वनि-रूप है । किन्तु आलोच्य अलंकारों की ऐसी ध्वनि-रूप अवस्था देखने में बहुत ही कम आती है । वहाँ व्यंग्य रहने पर भी उसके वाच्यार्थ के अनुगामी होने के कारण साधारणतः वाच्यार्थ ही प्रधान रहता है, व्यंग्यार्थ नहीं । अतएव ध्वनिकार के विचारानुसार उक्त अलंकार ध्वनि नहीं बन सकते ।^१ उन्हें हम गुणीभूत व्यंग्य कह सकते हैं । किन्तु सारूप्य-निबन्धना अप्रस्तुत-प्रशमा 'अन्योक्ति' ऐसी नहीं होती । इसमें तो वाच्य अप्रस्तुत को कभी प्रधानता मिलती ही नहीं, व्यजित प्रस्तुत ही सदा प्रधान रहता है । 'नहि पराग नहि मधुर मधु' आदि अन्योक्तियों में हम पीछे देख आए हैं कि किस तरह वहाँ कवि को राजा आदि ही प्रधान-तया विवक्षित रहते हैं, भ्रमर आदि नहीं । इसीलिए आनन्दवर्धन के कथनानुसार सारूप्य-निबन्धना "वाच्य अप्रस्तुत पदार्थ के प्रधानतया अविवक्षित रहने से ध्वनि-रूप ही सिद्ध होती है ।"^२ इस सम्बन्ध में हिन्दी के प्रसिद्ध अलंकार-शास्त्री कविराज मुरारीदास भी आनन्दवर्धन के ही अनुयायी हैं । इनके विचारानुसार भी "प्राचीनों ने अप्रस्तुत से प्रस्तुत की गम्यता में अप्रस्तुत-प्रशसा अलंकार का स्वरूप समझा है, सो भ्रम है । वह तो व्यंग्य का विषय है, अलंकार नहीं ।"^३ व्यंग्य से कविराज जी को ध्वनि अभिप्रेत है, अन्यथा व्यंग्य की विषय बनी हुई भी अपगृहीति आदि को हम पीछे अलंकार देख ही आए हैं । यहाँ यह ध्यान रहे कि वाच्य में अलंकार का स्थान उपस्कारक रूप में रहता है जबकि ध्वनि का उपस्कार्य के रूप में । आचार्य दुबल भी बबीर आदि सन्त कवियों की रहस्यवादी रचनाओं को अन्योक्ति स्वीकार करते हुए उनमें 'प्रत्यक्ष व्यापार के चित्र को लेकर उससे दूसरे परोक्ष व्यापार के चित्र की व्यञ्जना'^४ मानते हैं ।

१. व्यंग्यस्य प्रतिभामाने वाच्यार्थानुगमेऽपि वा ।

न ध्वनिर्गन्ध वा तस्य प्राधान्यं न प्रतीयते ॥

'ध्वन्यालोक', का० १३ की वृत्ति ।

२. अप्रस्तुतस्य सारूप्याभिधीयमानस्य प्राधान्येनाविवक्षायै ध्वनावेवान्तःपातः । 'वही' ।

३. 'जसवन्तजसोभूषण', पृष्ठ ११४ ।

४. 'बबीर प्रपावली', भूमिका, पृष्ठ ६० ।

प्रधान होने के कारण यह व्यंजना ध्वनि-रूप ही हो सकती है। इसी तरह जायसी के 'पद्यावत' में, अग्न्योक्तियों का समन्वय दिखाते हुए शुबलजी एक यह उदाहरण भी देते हैं :

कैवल जो विमला मानसर, विनु जल गमज सुलाई :

घबहू बेलि फिर पनु है, जो पिय सौंचि छाइ ॥^१

उन्हीं के शब्दों में 'यहाँ जल-कमल का प्रसंग प्रस्तुत नहीं है, प्रस्तुत है विर-हिणी की दशा। अतः अग्रस्तुत से प्रस्तुत की व्यंजना होने के कारण "अग्न्योक्ति" है।' यह प्रस्तुत व्यंजना स्पष्टतः वस्तु-ध्वनि है। दूसरी जगह शुबलजी प्रबन्ध-गत लौकिक प्रस्तुत-वर्णन में अध्यात्म-पक्ष की अभिव्यक्ति को समाप्तोक्ति मानते हुए उदाहरण के रूप में पद्यावती की यह उक्ति देते हैं :

पिय हिरदय महुँ भेंट न होई । को रे मिलाव, कहीं केहि रोई ॥^२

'ईश्वर तो अन्तःकरण में ही है, पर साक्षात्कार नहीं होता। किस गुरु से कहे कि जो उपदेश देकर मिलाये।' किन्तु इन अध्यात्म पक्ष की वस्तु-व्यंजना को शुबलजी अर्धशब्दयुद्ध एवं ससह्यक्रम व्यंग्य मानते हैं, जिन्हें सभी साहित्यकारों ने स्पष्टतः वस्तु-ध्वनि के भीतर सम्विष्ट कर रखा है। इस तरह शुबलजी का भुकाव अग्न्योक्ति के सम्बन्ध में उसके ध्वनिस्वर की धीरे लक्षित होता है। डॉ० सुधीन्द्र ने अग्न्योक्ति को चमत्कारात्मक कोटि वाले काव्य के भीतर रखा है। चमत्कार प्रायः ध्वनि-भूषक ही रहता है। अतः सुधीन्द्र के अनुसार भी 'अग्न्योक्ति-विधान में वस्तुतः एक बड़ी शक्ति है और वह है व्यंजना। उसे हम ध्वनि भी कह सकते हैं।' किन्तु 'नहि पराय नहि मधुर मधु' वाली अग्न्योक्ति का समन्वय करते हुए सुधीन्द्र उसी क्लृप्त की नोक से यह भी लिख बैठे हैं कि 'उसके पराय, मधु, विकास, बली और घलि (मधुकर)', 'प्रस्तुत' होते हुए भी किन्हीं 'अग्रस्तुतों' के सूचक थे।^३ यही बात वे रूपनारायण पाण्डेय की 'दलित कुसुम' एवं माधनलास चतुर्वेदी की 'पुष्प की अभिलाषा' इत्यादि अग्न्योक्तियों के सम्बन्ध में भी मानते हैं, जो सर्वथा ध्वनि-सिद्धान्त के प्रतिकूल हैं। ध्वनिकार के अनुसार व्यंग्यमान के 'अग्रस्तुत' मानने से व्यंग्य की प्रधानता जाती रहती है और वह ध्वनि-कोटि में नहीं आ सकता। हम देख आए हैं कि किस तरह ध्वनिकार ने इसी आधार पर अप्रकृति आदि अलंकारों में स्थित व्यंग्य को ध्वनि-रूप में स्वीकार नहीं किया। अस्तु, यह तो निश्चित है कि अग्न्योक्ति के विषय में ध्वनिकार की ध्वनिवादी मान्यता का महत्त्व हिन्दी

१. २. 'जायसी ग्रन्थावली', भूमिका, पृष्ठ ५७-५८ ।

३. 'हिन्दी कविता में युगान्तर', पृष्ठ ३१३ ।

के माहित्य-शास्त्री भी अनुभव करने लग गए हैं। जैसा कि हम पीछे देख पाए हैं रामदहिन मिश्र तो अन्योक्ति की मूलतत्त्व-भूत अप्रस्तुत-योजना को 'काव्य का प्राण, कला का मूल और कवि की कनौटी'^१ तक मान बैठे हैं। यह सच है कि ध्वनि ही काव्य का प्राण है। आनन्दवर्धन अन्योक्ति को ध्वनि तो मिथ कर गए, किन्तु वस्तु, अलंकार और रम, इन तीन ध्वनियों में से वह कौनसी है, यह उन्होंने स्पष्ट नहीं किया। हमारे विचार से तो अन्योक्ति में तीनों ही ध्वनियाँ रहती हैं, जो परस्पर-सापेक्ष होकर कार्य करती हैं।

हम पीछे जितनी भी मुक्तक अथवा पद्धति-रूप में अन्योनियाँ बता पाए हैं, वे सभी वस्तु-ध्वनि के उदाहरण हैं। उनमें कोई वस्तु ध्वनित रहती है। किन्तु इसका यह अभिप्राय नहीं कि वस्तु को अन्योक्ति : वस्तु-ध्वनि ध्वनित मात्र करके अन्योक्ति समाप्त हो जानी है।

ध्वनित वस्तु सुन्दर और मर्मस्पर्शी भी होनी चाहिए। मर्मस्पर्शिता सभी का सजती है जब कि उसमें कुछ रागात्मक तत्त्व हो, अतः अन्योक्ति वस्तु-ध्वनि से आगे चलकर भाव और रम की भी व्यञ्जना करती हुई संवेदनात्मक बन जाती है, जैसे :

स्वारस्य सुहृन् न भ्रम कृषा देव विहंग ! विचार ।

बाज ! पराये पानि पर तू पंछी हि न मार ॥ (बिहारी)
इस अन्योक्ति में बाज के प्रतीक द्वारा मुगल-राज्य की श्रीवृद्धि के लिए निरोह जनता के कष्ट कुटीरों को उजाड़ने एवं उनका खून बहाने वाले प्रस्तुत जयपुर-नरेश का चित्र दिखाना ही कलाकार का ध्येय नहीं है। उसे जयनिह के इस गहिर्न कर्म के प्रति बड़ी घृणा है। उसी घृणा को वह संचारित करना चाहता है। उसे दीनों के साथ सहानुभूति है, उन पर होने वाले अत्याचार को देखकर उसका हृदय दया से भर आता है। ये सब भाव इस अन्योक्ति में छनछमा रहे हैं, जो वस्तु-ध्वनि द्वारा अभिव्यक्त होते चले जाते हैं। इसी तरह कबीर की भी एक अन्योक्ति सीजिए :

साँझ पड़े दिन भीतवे चकई दीग्या रोय ।

घस चकवा या देज में जहाँ रैन नहि होय ॥

यहाँ क्या सासारिक मुशों की अनित्यता से छटपटाने हुए जीव-रूप प्रस्तुत के प्रतिरिक्त और कुछ नहीं है ? नहीं, कवि-व्यापार इनके भी आगे जाता है। वस्तु-ध्वनि के पीछे आशंका, चिन्ता, उत्पुङ्गता आदि भावों की व्यञ्जना चलती है, जो अशु अनुभाव को साथ लेकर विप्रनम्भ का चित्र सजा कर देती है।

१. 'काव्य में अप्रस्तुत-योजना', पृष्ठ ७३ (सं० २००१)।

विप्रलम्भ भी अन्ततोगत्वा निर्वेद की व्यञ्जना करके सान्त रस का पोषक बन जाता है। आचार्य शुक्ल भी इस बात को मानते हैं कि 'व्यञ्जना शक्ति के द्वारा एक के बाद एक वस्तुओं और भावों की माला-की-माला व्यञ्जित हो सकती है।' इस तरह अन्वयोलि की वस्तु-ध्वनि अनुभूति-परक हुमा करती है। अनुभूति-रहित होने पर उसका काव्य में महत्त्व ही नहीं रहेगा। विश्वनाथ आदि आचार्यों द्वारा रस-ध्वनि को काव्य की आत्मा माने जाने के सिद्धान्त का रहस्य भी यही है। हमारे विचार से वे आनन्दवर्धन के ध्वनिवाद की स्वीकार करते हुए भी जो अन्वयोलि को आमह की तरह अलंकारों के भीतर लेते आ रहे हैं, उसका अभिप्राय भी यही हो सकता है कि अनुभूति को उत्तेजना देने के कारण वस्तु-ध्वनि अन्ततः रसांग हो जाती है, स्वतन्त्र नहीं रहती। इस तरह रसोपकारक होने से अन्वयोलि में भी वंसी ही अलंकारिता आ जाती है जैसी उपमा आदि में। हाँ, इतना अन्तर अवश्य है कि जहाँ उपमा-अनुप्रास आदि का अनुभूति से सम्बन्ध वाच्य-वाचक की चारता के माध्यम से होता है, वहीं अन्वयोलि का ध्वनि के माध्यम से। हम देखते हैं कि जब कोई भी भाव या स्वयं रस हो किसी दूसरे भाव या रस का घग बन जाता है, तब वह भी तो अलंकार-कोटि में आता ही है। ऐसे भावात्मक अलंकारों को साहित्यकारों ने रसबद्ध आदि नाम दिये हैं। किन्तु ध्यान रहे कि वंसी वस्तु-ध्वनि अपने स्वतन्त्र रूप में अलंकार्य ही है जैसा कि आनन्दवर्धन मानते हैं। कारण स्पष्ट है। वाच्य-वाचक की चारता के कारण-भूत उपमा-अनुप्रास आदि अलंकार ध्वनि के अंग होते हैं जब कि ध्वनि अंगी। इस तरह अन्वयोलि के सम्बन्ध में अलंकारवादी और ध्वनिवादी सम्प्रदायों के मध्य परस्पर जो भेद है, वह अन्वयोलि के प्रति दृष्टिकोण एवं उसकी प्रयोजनीयता का भेद है, उसके स्वरूप का नहीं। इसलिए अन्वयोलि के सम्बन्ध में अलंकारत्व और ध्वनित्व वाले दोनों दृष्टिकोणों का समन्वय हो जाता है। एक ही वस्तु निमित्त-भेद से साध्य और साधन दोनों हो सकती है, यह सोच में प्रत्यक्ष ही है।

अन्वयोलि में वस्तु-ध्वनि भी स्वभावतः ही अनुगत रहती है। प्रस्तुत और अप्रस्तुत के मध्य परस्पर जिस साम्य के आधार पर अन्वयोलि का कनेक्टर खड़ा हुमा रहता है, वह वास्तव में उपमा का कार्य है। इसलिए जिस तरह अप्रस्तुत से प्रस्तुत वस्तु व्यंग्य रहा करती है, उसी तरह उन दोनों का परस्पर साम्य भी व्यंग्य ही रहा करता है। उदाहरण के

निए पं० गिरिवर शर्मा को 'कलंको को एड्रेस' शीर्षक वाली पूर्व-निर्दिष्ट इस
निर्दिष्ट अन्योक्ति को लीजिए :

रे दोषाकर ! पश्चिम बुद्धि !
कैसे होगी तेरी बुद्धि ?
द्विज-गण की कोने में ठापा,
जड़ दिवान्य की पास घुसाया !^१

यहाँ पाश्चात्य साम्यता में रेंगा हुआ अनुप्य और चन्द्रमा दोनों का व्यंग्य साम्य
होने से उरमा-ध्वनि स्पष्ट ही है, किन्तु इस अन्योक्ति में यह साम्य शब्द-गत ही
है, अर्थ-गत नहीं। दीनदयाल गिरि की 'भूप-रूप श्लेष' 'सज्जन-डुकुल श्लेष'
जैसी अन्योक्तियाँ भी इसी जाति की हैं। प्रसाद की 'कामायनी' में 'धट्टा'
और 'इड़ा' भी तो श्लेष-गमिष्ठ हो हैं, जो व्यक्ति और मनोवृत्ति दोनों का
प्रतिनिधित्व करती हैं। श्लेष शब्द में ही रहे, ऐसी बात नहीं, वह अर्थ में भी
रहा करता है। अर्थ-श्लेष में शब्दों के बदल दिये जाने पर भी अन्योक्ति का
अमरकार बचाव बना रहता है। उदाहरण के लिए 'संगम' कवि द्वारा लीचा
हुआ 'धवन-विश्रवा' नायिका का निम्नलिखित चित्र देखिए :

तीर है न घोर कोऊ करे ना समीर धीर,
बाव्यो लम-नीर प्रति रह्यो ना उपाउ रे।
पंखा है न पान, एक घास तेरे आवन की,
सावन की रैन मोहि भरत जिमाउ रे ॥
'संगम' में लोलि लाली सिरकी तिहारे हेतु,
होति हों अचेत तन तपत बुझाउ रे।
जान-जात जान क्यों न कीजिए जताल गोन,
गोन भीत ! मेरे भीन मन्द-मन्द घाउ रे ॥

यहाँ 'गोन' अस्तित्व है। उसके द्वारा व्यंग्यमान प्रियतम अस्तित्व है। दोनों में
आधिक साम्य है। आधिक साम्य वही स्वरूपगत होता है, वही गुणक्रिया-गत
और वही अभाव-गत। किन्तु यह निर्विवाद है कि साम्यशब्दिक अथवा आधिक
जिसी भी तरह का क्यों न हो, वह अन्योक्ति में कही भी वाच्य नहीं होता।
इस तरह व्यंग्य साम्य अन्योक्ति में निमग्नतः उपमा-ध्वनि का निर्माण किये
रहता है। पर स्मरण रहे कि वस्तु-ध्वनि की तरह अलंकार-ध्वनि भी रसानु-
भूति-परक होने पर ही वाच्य-कीटि के भीतर घा सकेगी। नन्ददुलारे वाजपेयी
के शब्दों में 'रम-रहित वस्तु-ध्वनि और रम-रहित अलंकार-ध्वनि की कल्पना

नहीं की जा सकती ।^१ पूर्वनिर्दिष्ट अन्वयोक्तियों की उपमा-ध्वनिधों में शृंगाराभास या शृङ्गार की अनुभूति स्पष्ट ही है ।

अन्वयोक्ति में रस-ध्वनि के प्रश्न पर विचार करने में पूर्व हमें यह भली-भाँति जान लेना चाहिए कि वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ जहाँ सदा नियत रहते हैं, वहाँ व्यर्थार्थ अनियत । वस्तु, ध्योता, प्रकरण, देश, काल अन्वयोक्ति : रस-ध्वनि आदि के भेद से व्यर्थ कितने ही प्रकार का होता है ।

इसके अतिरिक्त एक और बात यह भी है कि वाच्यार्थ और लक्ष्यार्थ सर्वदा शब्द में ही रहने हैं जब कि व्यर्थार्थ शब्द, धर्म और रस, भाव आदि सभी में रह सकता है । हम देख आए हैं कि रस भावों की अनुभूति-रूप हुआ करता है । वह सदैव व्यर्थ रहता है, वाच्य नहीं होता । इसमें सन्देह नहीं कि रस की निर्मापक सामग्री में विभाव और अनुभाव ऐसे हैं, जो वाच्य रहते हैं, लेकिन सबारी और स्वाद्यो भावों को साध में मिलाकर उन सबकी समूहात्मक अनुभूति, जिसे हम रस कहते हैं, सदा व्यर्थ ही रहा करती है । हम प्रत्यक्ष देखते हैं कि 'रस' शब्द कह देने मात्र से हमें कोई अनुभूति नहीं होती । यह तो तभी होती है जब कि उसकी विभावादि-सामग्री हो । जहाँ तक अन्वयोक्ति का सम्बन्ध है, हम पीछे कह आए हैं कि साहित्यकारों को 'उक्ति' शब्द में अभिधा ही नहीं, प्रस्तुत व्यञ्जना भी अभिप्रेत होती है । समासोक्ति अलंकार में उक्ति शब्द की व्याख्या करते हुए 'काव्य-प्रकाश' के प्रसिद्ध टीकाकार वामन ने 'उक्तिर्वचन बोधनमित्यर्थः व्यञ्जनया प्रतिपादनमिति यावत्'^२ कहकर स्पष्ट कर ही रखा है । इसलिए अन्वयोक्ति में जहाँ एक प्रस्तुत या अग्रस्तुत रस से दूसरे, अग्र-स्तुत या प्रस्तुत रस की अभिव्यक्ति होगी, वहाँ प्रस्तुत और अग्रस्तुत दोनों ही रस व्यंग्य रहेंगे, न कि एक वाच्य और दूसरा व्यंग्य, जैसा कि वस्तु-ध्वनि में हुआ करता है । अन्वयोक्ति में एक रस से दूसरे रस की व्यञ्जना के लिए उदाहरण-रूप में हम कबीर की पूर्व-उल्लिखित चकवा, चकवी वाली अन्वयोक्ति को ही ले लेते हैं । इसमें शृङ्गार रस अग्रस्तुत है और उसके द्वारा व्यंग्य शान्त रस प्रस्तुत । यही बात अन्य सभी रहस्यवादी अन्वयोक्तियों में भी समझ लीजिए । उनमें शृंगार का प्रस्तुत लौकिक आधार कुछ भी नहीं रहता । शृंगार की भरपना-मात्र रहती है, जो अन्ततोगत्वा शान्त रस में पर्यवसित होती है । परमार्थ-प्राप्ति की कठोर साधना को शृंगार का परिधान पहनाने की व्यवस्था यों कहिए कि भगवद्भक्ति की कदवी कुनीन को शृङ्गार की 'सित शकंरा' से

१. 'धार्मिक साहित्य', पृ० ७५ ।

२. 'काव्य-प्रकाश', वामनी टीका, पृ० १११ ।

भावेष्टित—शूगर कोटेड—करने की प्रथा प्राचीन काल से ही चली आ रही है । कारण यह है कि ब्रह्म के साथ जीवात्मा के अभेद-मिलन-विषयक आनन्द-नुभूति की अभिव्यक्ति के लिए हमारे पास लौकिक दाम्पत्य-प्रणय के अतिरिक्त और कोई अन्य इतनी मधुर कल्पना अथवा मोचर-विधान या प्रतीक ही नहीं सकता है । अतः रहस्यवादी शृङ्गार में सर्वत्र शान्त रस की ध्वनि का प्राधान्य रहता है ।

साधारणतः शृङ्गार और शान्त परस्पर-विरोधी रस कहे जाते हैं । दोनों के मूल में काम करने वाली प्रेम और निर्वेद नाम की स्थायी वृत्तियाँ एक जगह नहीं रह सकती । किन्तु ध्वनिकार और काव्य-शृङ्गार और शान्त प्रवाशकार ने इनका विरोध नैरन्तर्य-कृत ही माना का विरोध-परिहार है अर्थात् एक के वर्णन करने के ठीक बाद दूसरे का वर्णन नहीं होना चाहिए । आचार्य मम्मट के शब्दों में 'यदि दोनों रसों में से एक स्मर्यमाण रूप में रहे अथवा विभावादि निर्माणक-सामग्री एक-सी होने के कारण दोनों सम-रूप से विवक्षित हो या दोनों का किसी भंगी में भंगभाव हो, तो इनमें विरोध नहीं रहता ।' इस प्रसंग में स्वयं मम्मट ने समान रूप से विवक्षित शान्त और शृङ्गार का समन्वित चित्र उदाहरण के रूप में यह दिया है :

दन्त-क्षतानि करजंश्च विपाटितानि
प्रोद्भिन्न-साग्र-पुलके भवतः शरीरे ।
दत्तानि रक्त-मनसा मृगराज-वध्वा
जाल-रुहेषु निभिरप्यवलोक्तानि ।

यह भगवान् बुद्ध के जीवन की उस समय की घटना है जब कि बच्चे को जन्म देकर भूत से विद्वल कोई सिंहनी अपने उसी नवजात बच्चे को लाने को तैयार हो जाती है । भगवान् बुद्ध आहार-रूप में अपना आनन्द-पुलकित शरीर भोजनार्थ

१. स्मर्यमाणो विद्वोऽपि साम्येनारथ विवक्षितः ।

भंगिग्यंगत्वभाप्ती यो सो न दुष्टो परस्परम् ॥ (काव्य-प्रकाश ७।६५)

२. 'काव्यप्रकाश', ७।३३७ ।

हिन्दी-रूपान्तर :

सघन पुलक से पूर्ण आपके सन पर,
रक्तमना मृगराज-वधू के भारे ।
दन्त-क्षत और नख-प्रहार बेलकर,
मुनि भी मे मन में सलचाये सारे ।

उसके प्रागे समर्पण कर देते हैं, जिसे देखकर मुनिगणों में भी स्फुटा हो जाती है कि नयो न हम भी इसी तरह परोपकार के सिंग् आत्म-त्याग करें। यहाँ प्रस्तुत रस शान्त (ध्वनिकार के अनुसार दया-वीर रस) है, किन्तु शृङ्गार रस की भी पूरी तुल्य सामग्री है। 'रक्त-मना' और 'मृगराज-वधू' में भाषा की समास-शक्ति अपने भीतर एक ही शब्द में शान्त और शृङ्गार दोनों के विभावों को समेटे हुए है। पुलक, दन्तदन्त और नख-प्रहार दोनों रसों के अनुभाव भी समान है। इस तरह यहाँ शान्त से शृङ्गार रस की व्यञ्जना हो जाती है; दोनों रस भक्ति के अंग हैं। इसमें विरोध की बात नहीं उठती। इसके अतिरिक्त, जैसा कि आजकल हम देखते हैं, सभी वस्तुओं का नवीन दृष्टिकोण से मूल्या-बन हो रहा है। पुरानी कितनी ही मान्यताएँ टूट रही हैं और जीवन की नई-नई परिस्थितियों के अनुसार माहिर्य में नित्य नई-नई उद्भावनाएँ हो रही हैं। ऐसी स्थिति में अब तो रस का मनोविज्ञान भी बदल रहा है। कलाकार एक ही आलम्बन और साधन में विरोधी स्थायी भावों को दिखाने लग गए हैं जो पुराने नियमानुसार निषिद्ध है। प्रमाद के 'आशाश-दीप' (कहानी-समूह) की एक नायिका चम्पा जहाँ एक और नायक बुद्धगुप्त के प्रति अगाध प्रेम रखती है, वहाँ दूसरी ओर, चाहने पर भी उसके साथ विवाह नहीं करती। क्योंकि उसने नायिका के पिता का वध किया है, इसलिए उसके हृदय में नायक के प्रति अत्यन्त घृणा है। इसी तरह जैसा कि हम पीछे देख आये हैं—रस-विज्ञान को नवीन आसक्ति में रखकर व्याख्या करने वाले सेठ गोविन्ददास ने अपने 'नवरस' में एक ओर धीरसिंह और प्रेमलता का परस्पर प्रेम दिखाकर वीर और शृङ्गार का विरोध शमन किया, तो दूसरी ओर कछुआ और प्रेमलता को साथ रखकर कछुआ और शृङ्गार का भी समन्वय दिखाया है। इसलिए हमारे विचार से रहस्यवाद में शृङ्गार और शान्त के साथ-साथ रहने में कोई रस-दोष नहीं माना चाहिए। वैसे शास्त्रीय दृष्टि से भी देखा जाय, तो भी कोई आपत्ति नहीं उठती, क्योंकि दोनों एक-दूसरे के समनन्तर नहीं चलते हैं, बल्कि समानान्तर चलते हैं।

जायसी के 'पद्यावत' और प्रसाद की 'कामायनी' में क्या प्रस्तुत रस-शृङ्गार है, जो आनुपमिक रूप से अध्यात्म-पक्ष को ध्वनित करता है या शृङ्गार-रस अप्रस्तुत है, जो मुख्यतः शान्त-रस को ध्वनित पद्मावत और कामायनी करता है? इस प्रश्न पर समीक्षकों के दो मत हो सकते हैं। हम पीछे देख आए हैं कि किस तरह आचार्य शुक्ल ने पद्यावत के ऐतिहासिक पक्ष को प्रस्तुत मान रखा है। उनके विचार से 'पद्यावत' शृङ्गार-रस-प्रधान काव्य है। इसका मुख्य

वारण यह है कि जायसी का लक्ष्य प्रेम-पथ का निरूपण है ।^१ प्रेम-पथ से उन्हें लौकिक प्रेम अभिप्रेत है, किन्तु उसका वस्तु-विन्यास कुछ इस ढंग का है कि उसमें आनुपंगिक भगवत्पक्ष भी व्यङ्ग्य-रूप से मुखरित हो जाता है । इस सम्बन्ध में स्वयं गुलजरी प्रदन करते हैं कि 'क्या एक वस्तु-रूप अर्थ से दूसरे वस्तु-रूप अर्थ की व्यंजना की तरह एक पक्ष का भाव दूसरे पक्ष के भाव को ध्वनित कर सकता है ?' गुलजरी के ही शब्दों में, विचार के लिए यह पद्य लीजिए .

पिय हिरदय महुँ भेंट न होई । को रे मिलाव, कहों केहि रोई ॥

ये पद्यावली के बचन हैं, जिनमें रतिभाव-व्यञ्जक 'विपाद' और 'श्रीरमुक्थ' की व्यंजना है । ये बचन जब भगवत्पक्ष में घटते हैं, तब भी इन भावों की व्यञ्जना बनी रहती है । इस अवस्था में क्या हम कह सकते हैं कि प्रथम पक्ष में व्यञ्जित भाव दूसरे पक्ष में उसी भाव की व्यञ्जना करता है ? नहीं, क्योंकि व्यञ्जना अन्य अर्थ की दृष्टा करती है, उसी अर्थ की नहीं । उक्त पद्य में भाव दोनों पक्षों में ये ही हैं । आनन्दन मित्र होने से भाव घपर (अन्य और समान, समानता अपरता में ही होती है) नहीं हो सकता । प्रेम चाहे मनुष्य के प्रति हो, चाहे ईश्वर के प्रति, दोनों पक्षों में प्रेम ही रहेगा । अतः यहाँ वस्तु से वस्तु ही व्यङ्ग्य है ।^२ गुलजरी की तरह डा० नगेन्द्र भी पद्यावत में वस्तु-ध्वनि ही मानते हैं । उनके विचार में 'इस प्रकार के अन्योक्ति या रूपक-काव्य के द्वारा रस की व्यंजना न होकर अन्ततः मिढान्त (वस्तु) की ही व्यञ्जना होती है, इसलिये यह उत्तमोत्तम (रस-ध्वनि) काव्य के अन्तर्गत नहीं आता । रूपक-काव्य जहाँ तक कि उसके रूपक-स्वरूप का सम्बन्ध है, मूलतः वस्तु-ध्वनि के ही अन्तर्गत आता है और यह वस्तु भी गूढ़ व्यङ्ग्य होती है । अतएव इसकी श्रेणी रस-ध्वनि से निम्नतर ठहरती है' ।^३ दूसरी ओर डॉ० रामभूनाथ सिंह 'मोक्ष-प्राप्ति ही पद्या-वन का प्रधान फल' मानते हुए इन 'मूलतः आध्यात्मिक काव्य' कहते हैं ।^४ सिंह जी के शब्दों में 'पद्यावत में जायसी की महत्प्रेरणा उनकी अद्वैत-चेतना है । जाम्बी मिढ करीर ये, आध्यात्मिक साधना की ओर उन्हें उन्मुख करने वाली कोई घटना घटित हुई होगी या किसी गुरु ने उन्हें प्रेम-मार्ग का मंत्र दिया होगा । किन्तु ये सभी बातें तो बाह्य हैं, मूल वस्तु तो परम सत्ता के लिए वह ध्यानुलता और तटपन है, जो जायसी के हृदय में प्रसृत रूप में पहले ही

१. 'जायसी ग्रन्थावली', भूमिका, पृ० ७१ ।

२. वही, पृ० ५८ ।

३. 'हिन्दी व्यंग्यालोक', भूमिका, पृष्ठ ५६ ।

४. 'हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप-विकास', पृष्ठ ४३१-३२ ।

उसके प्रागे समर्पण कर देते हैं, जिसे देखकर मुनिगणों में भी स्फुटा हो जाती है कि क्यों न हम भी इसी तरह परोपकार के लिए आत्म-त्याग करें। यही प्रस्तुत रस शान्त (ध्वनिकार के अनुसार दया-वीर रस) है, किन्तु शृङ्गार रस की भी पूरी तुल्य सामग्री है। 'रक्त-मन्त्र' और 'भृंगराज-वधू' में भाषा की समास-शक्ति अपने भीतर एक ही शब्द में शान्त और शृङ्गार दोनों के विभावों को समेटे हुए है। घुलक, दन्तक्षत और नख-प्रहार दोनों रसों के अनुभाव भी समान है। इस तरह यहाँ शान्त से शृङ्गार रस की व्यञ्जना हो जाती है; दोनों रस भक्ति के भंग है। इसमें विरोध की घात नहीं उठती। इसके अतिरिक्त, जैसा कि भाजक हम देखते हैं, सभी वस्तुओं का नवीन दृष्टिकोणों से मूल्यांकन हो रहा है। पुरानी कितनी ही मान्यताएँ टूट रही हैं और जीवन की नई-नई परिस्थितियों के अनुसार साहित्य में नित्य नई-नई उद्भावनाएँ हो रही हैं। ऐसी स्थिति में अब तो रस का मनोविज्ञान भी बदल रहा है। कलाकार एक ही आत्मबल और आश्रय में विरोधी स्थायी भावों को दिखाने लग गए हैं जो पुराने नियमानुसार निषिद्ध है। प्रसाद के 'आनाम-दोष' (कहानी-संग्रह) की एक नायिका चम्पा जहाँ एक ओर नायक बुद्धिगुप्त के प्रति घणाघ प्रेम रखती है, वहाँ दूसरी ओर, चाहने पर भी उसके साथ विवाह नहीं करती। क्योंकि उसने नायिका के पिता का वध किया है, इसलिए उसके हृदय में नायक के प्रति अत्यन्त घृणा है। इसी तरह जैसा कि हम पीछे देख पाए हैं—रस-विज्ञान को नवीन आलोचकों में रखकर व्याख्या करने वाले मेठ गोविन्ददास ने अपने 'नवरस' में एक ओर वीरसिंह और प्रेमलता का परस्पर प्रेम दिखाकर वीर और शृङ्गार का विरोध जमन किया, तो दूसरी ओर कदया और घेदसता को साथ रखकर कल्याण और शृङ्गार का भी समन्वय दिखाया है। इसलिए हमारे विचार से रहस्यवाद में शृङ्गार और शान्त के साथ-साथ रहने में कोई रस-दोष नहीं माना चाहिए। वेने शास्त्रीय दृष्टि से भी देगा जाय, तो भी कोई आपत्ति नहीं उठती, क्योंकि दोनों एक-दूसरे के समनन्तर नहीं चलते हैं, बल्कि समानान्तर चलते हैं।

जायसी के 'पद्यावत' और प्रसाद की 'कामायनी' में क्या प्रस्तुत रस-शृङ्गार है, जो धातुपंक्ति रूप से अध्यात्म-पक्ष को ध्वनित करता है या शृङ्गार-रस अप्रस्तुत है, जो मुख्यतः शान्त-रस को ध्वनित प्रभावित और कामायनी करता है? इस प्रश्न पर समीक्षकों के दो मत हो सकते हैं। हम पीछे देख पाए हैं कि किस तरह आचार्य शुक्ल ने पद्यावत के ऐतिहासिक पक्ष को प्रस्तुत मान रखा है। उनके विचार से 'पद्यावत' शृङ्गार-रस-प्रधान काव्य है। इसका मुख्य

कारण यह है कि जायसी का लक्ष्य प्रेम-पथ का निरूपण है।^१ प्रेम-पथ से उन्हे लौकिक प्रेम अभिप्रेत है, किन्तु उसका वस्तु-विन्यास कुछ इस ढंग का है कि उसमें आनुपंगिक भगवत्पक्ष भी व्यंग्य-रूप से मुखरित हो जाता है। इस सम्बन्ध में स्वयं शुबलजी प्रश्न करते हैं कि 'क्या एक वस्तु-रूप अर्थ से दूसरे वस्तु-रूप अर्थ की व्यंजना की तरह एक पक्ष का भाव दूसरे पक्ष के भाव को ध्वनित कर सकता है?' शुबलजी के ही शब्दों में, विचार के लिए यह पक्ष लीजिए :

पिय हिरदय महुँ भेंट न होई । को रे मिलाव, कहीं केहि रोई ॥

ये पद्यावली के वचन है, जिनमें रतिभाव-व्यञ्जक 'विषाद' और 'आत्मव्यस' की व्यंजना है। ये वचन जब भगवत्पक्ष में घटते हैं, तब भी इन भावों की व्यंजना बनी रहती है। इस अवस्था में क्या हम कह सकते हैं कि प्रथम पक्ष में व्यञ्जित भाव दूसरे पक्ष में उसी भाव की व्यंजना करता है? नहीं, क्योंकि व्यञ्जना अन्य अर्थ की हृद्या करनी है, उसी अर्थ की नहीं। उक्त पक्ष में भाव दोनों पक्षों में थे ही हैं। आलम्बन भिन्न होने से भाव अपर (अन्य और समान, समानता अपरता में ही होती है) नहीं हो सकता। प्रेम चाहे मनुष्य के प्रति हो, चाहे ईश्वर के प्रति, दोनों पक्षों में प्रेम ही रहेगा। अतः यहाँ वस्तु से वस्तु ही व्यंग्य है।^२ शुबलजी की तरह डा० नगेन्द्र भी पद्यावत में वस्तु-ध्वनि ही मानते हैं। उनके विचार से 'इम प्रकार के अभ्योक्ति या रूपक-काव्य के द्वारा रस की व्यंजना न होकर अन्ततः सिद्धान्त (वस्तु) की ही व्यंजना होती है, इसलिए यह उत्तमोत्तम (रस-ध्वनि) काव्य के अन्तर्गत नहीं आता। रूपक-काव्य जहाँ तक कि उसके रूपक-तरंग का सम्बन्ध है, मूलतः वस्तु-ध्वनि के ही अन्तर्गत आता है और यह वस्तु भी कुछ व्यंग्य होती है। अतएव इसकी थोड़ी रस-ध्वनि से निम्नतर ठहरती है।'^३ दूसरी ओर डॉ० दाम्भूनाथ सिंह 'मोक्ष-प्राप्ति ही पद्यावत का प्रधान फल' मानते हुए इसे 'मूलतः आध्यात्मिक काव्य' कहते हैं।^४ सिंह जी के शब्दों में 'पद्यावत में जायसी की महत्प्रेरणा उनकी अद्वैत-चेतना है। जायसी मित्र कबीर थे, आध्यात्मिक साधना की ओर उन्हे उन्मुख करने वाली कोई घटना घटित हुई होगी या किसी गुरु ने उन्हें प्रेम-मार्ग का मंत्र दिया होगा। किन्तु ये सभी बातें तो बाह्य हैं, मूल वस्तु तो परम सत्ता के लिए वह ध्यामुलता और तटपन है, जो जायसी के हृदय में प्रसृत रूप में पहले ही

१. 'जायसी ग्रन्थावली', भूमिका, पृ० ७१।

२. वही, पृ० ५८।

३. 'हिन्दी ध्वन्यालोक', भूमिका, पृष्ठ ५६।

४. 'हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप-विकास', पृष्ठ ४३१-३२।

मे थी और जो पद्यावत में आदि से अन्त तक उसकी प्राण-शक्ति के समान व्याप्त दिखाई देती है। यह विश्वास जायसी के हृदय में इतनी गहराई तक पैठा हुआ था कि पद्यावत की पंक्ति-पंक्ति में उसी का उजास जैसे बितरा हुआ है। जहाँ तक रस का सम्बन्ध है उस पर विचार करते हुए सिंहजी लिखते हैं—'पद्यावत में प्रधानतया शृङ्गार, वीर, करुण और शान्त रसों की व्यञ्जना हुई है। अथ प्रश्न यह है कि उनमें अंगी रस कौन है। शुक्लजी इसे शृङ्गार-रस-प्रधान काव्य मानते हैं। किन्तु यदि जायसी का लक्ष्य सौम्य प्रेम-पथ के माध्यम से आध्यात्मिक प्रेम-पथ का निरूपण है और इसके लिए यदि उन्होंने प्रतीक और संकेत-पद्धति द्वारा आध्यात्मिक प्रेम की स्पष्ट व्यञ्जना भी की है, तो उसमें रहस्यवाद की दृष्टि से शृङ्गार-रस को नहीं, शान्त-रस को ही प्रधान मानना पड़ेगा। अन्तिम दृश्य में जो रस व्यञ्जित होता है वह उसी अप्रस्तुत पक्ष के शान्त रस की अन्तिम परिणति है। जिस तरह सूर, मीरा, और कबीर के शृङ्गारिक वर्णन शान्त रस के अन्तर्गत माने जाते हैं, उसी तरह पद्यावत का समग्र प्रभाव शान्त-रस-समन्वित है, शृङ्गार रस वाला नहीं।'।^१ सिंहजी ने पद्यावत को शान्तरस-प्रधान मानने में 'यदि' की शर्त तो रखी है, किन्तु उनके विचार में पद्यावत का अधिक झुकाव आध्यात्म-पक्ष की ओर है। अस्तु, हम पद्यावत के शृङ्गार-प्रधान अथवा शान्त-प्रधान होने के विवाद में नहीं पड़ते। हमारी अन्वयोक्ति की विस्तृत परिधि के भीतर दोनों दृष्टिकोण समा जाते हैं। हमें प्रकृत में जिस बात पर विचार करना है, वह यह है कि क्या पद्यावत में एक रस से दूसरे रस की ध्वनि होती है या नहीं? पद्यावत का पर्यवसान शान्त रस में होता है, इसलिए वही उसमें अंगी रस है, यह कहने वालों से हमारा यह प्रश्न है कि रामायण और महाभारत आदि की तरह पद्यावत में भी शान्त रस की व्यञ्जना क्या ग्रन्थ के अन्त में ही होती है? हमारे विचार से तो पद्यावत के अन्तिम दृश्य में ही शान्त रस अभिव्यक्त नहीं होता बल्कि, जैसा स्वयं डॉ० शम्भूनाथसिंह ने कहा है, उसका तो 'पंक्ति-पंक्ति में उजास' दिखाई देता है। जायसी के भीतर का कलाकार अपने भाव-सोक के चिथ-पट पर शृङ्गार का ही चित्र खींचकर भला कैसे सन्तुष्ट रह सकता है? उसकी शूलिका तो बड़े अद्भुत ढंग से साथ-साथ ही दो रंगों की समानान्तर रेखाएँ खींचती हुई घसी जाती है—एक 'वियाम' और एक 'श्वेत'।^२ 'श्याम' रेखा 'श्वेत' को उभार और उजास देने के लिए ही है, स्वतन्त्र नहीं। अन्तान्तर में हम कहेंगे कि ग्रन्थ

१. यही, ४७७।

२. 'स्यामिभावो रतिः श्यामवर्णः'; 'कुन्देन्दु-सुन्दरच्छायः शान्तः'।

'साहित्यदर्पण', परि० ३, श्लो० २१३ और २८२।

रहस्यवादी कवियों की दाम्पत्यमूलक रचनाओं के समान पद्यावत में भी शृङ्गार रस से शान्त रस की ध्वनि है, जिस तरह कि अन्योक्ति में अप्रस्तुत से प्रस्तुत वस्तु की ध्वनि दृष्टा करती है। साहित्य में एक-जैसी विभावादि-नामधेी द्वारा दो रसों को—मने ही वे विरुद्ध क्यों न हों—सम-भाव में अभिव्यक्त करने की प्रक्रिया हम आचार्य मम्मट के अनुसार पीछे दिया आए हैं। अप्रस्तुत-योदना जैसे प्रस्तुत वस्तु को सौन्दर्य प्रदान करती है, वैसे ही वह प्रस्तुत रस की अनुभूति को भी उत्कट बना देती है। आधमी ने जिस तरह अन्य के अन्त में अपनी अन्योक्ति के अप्रस्तुत-विधान में अन्तर्निहित प्रस्तुत वस्तु को खोल दिया है, उसी तरह प्रस्तुत शान्त रस को भी स्फुट कर दिया है, यद्यपि वह कवि की भाषागत समान-शक्ति में शृङ्गार-शब्द का मूल बना हुआ ध्वनि-रूप में प्रारम्भ से ही अनुगत बना आ रहा है। इस सम्बन्ध में शुक्लजी ने जो यह कहा है कि 'भाव दोनों पक्षों के बही हैं। आत्मन्वन भिन्न होने में भाव अपर नहीं हो सकता। प्रेम चाहे मनुष्य के प्रति हो, चाहे ईश्वर के प्रति, दोनों पक्षों में प्रेम ही रहेगा', इन पर हमारा यही निवेदन है कि यदि विभिन्न विभावादि-नामधेी से अनुभूति में भेद हो जाना है, तो भाव और रस में भी भेद होना उचित ही है। हम मान लेते हैं कि प्रेम मूलतः एक ही भाव है, किन्तु नायक-नायिका को आत्मन्वन और आश्रय बनाकर उनके अनुभाव और मचारी भाव के भेद से जहाँ वह शृङ्गार रस का निर्माण करना है, वहाँ वह परामना एक साधक को आत्मन्वन और आश्रय बनाकर अपने भिन्न उद्दीयनों तथा भिन्न अनुभाव-मचारी भावों द्वारा शृङ्गार रस में भिन्न ही शान्त रस का क्यों न निर्माण करेगा ? स्त्री-विषयक प्रेम और परमात्म-विषयक प्रेम में बड़ा अन्तर है। अच्छों को आत्मन्वन बनाकर माना-पिता का प्रेम पृथक् वात्सल्य रस बनाना ही तो है। इस तरह हमारे विचार में निमित्त-भेद से ही रसों की संख्या में भेद आता है, अन्यथा, जैसा कि भोज का मत है, प्रेम को ही मुख्य वृत्ति मानकर सर्वत्र शृङ्गार ही एकमात्र रस माना जाना चाहिए। हम देखते हैं कि करुण में मूलतः प्रेम ही रीता है, हास्य में प्रेम ही हैमता है और वीर में भी प्रेम ही उत्साह का रूप धारण किये रहता है। इन-विना मानना पड़ेगा कि पद्यावत का दर्ज लौकिक प्रेम उसने पृथक् परमात्मीय प्रेम का व्यंजक है, जो शान्त रस में परिणत होता है। वास्तव में शुक्लजी वाच्यार्थ में वाच्यत्व मानने वाले हैं, इसलिए वे पद्यावत के वाच्यार्थ में सम्मिलित शृङ्गार को जितना महत्त्व देते हैं, उतना उनके भीतर अन्तर्ध्वनि के रूप में मग्न प्रवृत्तमान शान्त रस को नहीं, जो कवि का मुख्य लक्ष्य है। डॉ० नरेन्द्र ने भी पद्यावत में अध्यात्म की रस-व्यंजना नहीं मानी है। वे उसमें

सिद्धान्त (वस्तु) की व्यञ्जना कहते हैं। हमारे विचार में तो व्यञ्जिन सिद्धान्त विभावादि-सामग्री से समन्वित होकर यदि अनुभूति-रूप हो जाय, तो उसे रम-कोटि के भीतर आने देना चाहिए, अन्यथा शृंगार और उसके भीतर काम करने वाली मूलवृत्ति प्रेम भी तो एक सिद्धान्त ही है। इसलिए पद्यावत की शान्त-रम-प्रधान काव्य मानना ही समीचीन है। पद्यावत में रस-व्यञ्जना की जो बातें हमने उठाई हैं, वे समाप्ति-रूप से कामायनी पर भी लागू हो जाती हैं। हम तरह अग्न्योक्ति में जहाँ एक वस्तु से दूसरी वस्तु अथवा अलंकार की ध्वनि होती है, वहाँ एक रस से दूसरे रस की ध्वनि भी रहती है।

अग्न्योक्ति-वर्ग के भीतर जितने भी अलंकार हमने दिखाए हैं, उनमें से श्लेष तो ऐसा है कि जिसमें कवि को दोनो अर्थ विवक्षित रहते हैं, इसलिए यहाँ अभिधा शक्ति ही दोनो अर्थों का प्रतिपादन कर देती है। बिहारी की 'अग्न्यो तर्पणी ही रह्यो' तथा अग्न्योक्ति-वर्ग दीनदयाल गिरि की 'भूप-रूप श्लेष' जैसी अग्न्योक्तियाँ इसी जाति की हैं। इनमें शब्दों को कही तोड़कर

और कही बिना तोड़े ही दो अर्थों की तरफ लगाया जाता है। दोनो में केवल शाब्दिक साम्य ही रहता है, जिसके आधार पर उपमा-अलंकार की ध्वनि होती है। यही बात अर्थ-श्लेष वाली अग्न्योक्ति में भी समझिए। भेद केवल यह है कि शब्द-श्लेष में हम शब्दों को नहीं बदल सकते हैं जबकि अर्थ-श्लेष में बदल सकते हैं। यही शब्द चाहे कोई भी हो, लेकिन अर्थ एक ही रहता है, जो विभिन्न जाति की दो गुण-क्रियाओं को बतलाता है। अलंकार-ध्वनि यहाँ भी पूर्ववत् ही रहेगी। रूपकातिशयोक्ति में अप्रस्तुत वस्तु वाच्य एवं बाधित रहती है, इसलिए यहाँ प्रस्तुत की प्रतीति हम लक्षणा द्वारा करते हैं, व्यञ्जना द्वारा नहीं। किन्तु आरोप का गुण तथा क्रिया—आतिशय-रूप प्रयोजन व्यञ्जना से ही बताया जाता है, जो आगे रसानुभूति कराता हुआ अन्त में ध्वनि-काव्य का निर्माण करता है। समासोक्ति में अप्रस्तुत की व्यञ्जना रहती है, किन्तु ध्वनि-कार के अनुसार वह अभिधा की ही उपस्कारक और पोषक होने से ध्वनि-कोटि में नहीं आ सकती। समासोक्ति में कभी-कभी श्लेष भी मिला हुआ रहता है, यह हम देख आए हैं। प्रस्तुताकुर में जैसे वाच्यार्थ प्रस्तुत रहता है वैसे ही व्यङ्ग्यार्थ भी प्रस्तुत रहता है। अतः दोनो मुख्य-प्राधान्य होते हैं। इस तरह यहाँ भी प्रस्तुत की व्यञ्जना वाच्यार्थातिशयो न होने के कारण ध्वनि नहीं बन सकती। शास्त्रीय नियमानुसार समासोक्ति और प्रस्तुताकुर दोनो गुणीभूत व्यङ्ग्य काव्य कहलाएँगे, ध्वनि-काव्य नहीं। किन्तु ध्यान रहे कि गुणीभूत होने पर

भी व्यंजना का उनमें अपना विलक्षण सौन्दर्य और चमत्कार ध्वनि का-सा ही रहेगा । इसीलिए पण्डितराज जगन्नाथ ने गुणीभूत व्यंग्य की तुलना उस राज-चक्र से की है, जो बही दुर्देव-वश दासी बन जाने पर भी अपना नैसर्गिक सौन्दर्य रखे हुए ही रहती है ।^१ ध्वनिकार आनन्दवर्धन का तो यह मत है कि सलक्ष्य-क्रम व्यंग्य की दृष्टि से समासोक्ति आदि में गुणीभूत रहता हुआ भी व्यंग्य रसानु-भूति में पर्यवसायी होने के कारण अन्ततोगत्वा ध्वनि-रूप ही हो जाता है ।^२ सब रह जाती है साहस्यनिबन्धना (अप्रस्तुत-प्रशंसा), जिसमें प्रस्तुत की व्यञ्जना रहा करती है । इसे कभी-कभी श्लेष, समासोक्ति और रूपकातिशयोक्ति से भी सहायता प्राप्त होती रहती है । ध्वनि-सम्प्रदाय के प्रवर्तक आनन्दवर्धन ने व्यंग्यार्थ-प्रधान होने के कारण इसको भूततः ही शुद्ध ध्वनि के अन्तर्गत माना है, जो अलंकार्य होती है, अलंकार नहीं । आश्रकन हिन्दी के अलंकार-शास्त्री साधारणतः इसे ही अन्योक्ति कहते हैं और अलंकार के रूप में लेते हैं, किन्तु यह उनका मनीषा दृष्टिकोण है ।

१. व्यंग्यं गुणीभूतमपि दुर्देववशतो दास्यमनुभवद् राजरत्नत्रयमिव कामपि कमनीयताम् भावहति ।
—रसगंगाधर, प्रथम आनन ।

२. प्रकारोऽयं गुणीभूतव्यंग्योऽपि ध्वनिरूपताम् ।

यत्ते रसावितात्पर्य-वर्थासौचनया पुनः ॥

—ध्वन्यालोक १।४१ ।

सिद्धान्त (वस्तु) की व्यञ्जना कहते हैं। हमारे विचार से तो व्यञ्जित सिद्धान्त विभावादि-सामग्री से समन्वित होकर यदि अनुमृति-रूप हो जाय, तो उसे रस-कोटि के भीतर आने देना चाहिए, अन्यथा शृंगार और उमर के भीतर काम करने वाली मूलवृत्ति प्रेम भी तो एक सिद्धान्त ही है। इसलिए पद्यावन को शान्त-रस-प्रधान काव्य मानना ही समीचीन है। पद्यावत में रस-व्यञ्जना की जो बातें हमने उठाई हैं, वे समान-रूप से कामायनी पर भी लागू हो जाती हैं। इस तरह अन्वयोक्ति में जहाँ एक वस्तु से दूसरी वस्तु अथवा अमवार की ध्वनि होती है, वहाँ एक रस से दूसरे रस की ध्वनि भी रहती है।

अन्वयोक्ति-वर्ग के भीतर जिनने भी अलंकार हमने दिखाए हैं, उनमें से श्लेष तो ऐसा है कि जिसमें कवि को दोनों अर्थ विवक्षित रहते हैं, इसलिए यहाँ अभिधा शक्ति ही दोनों अर्थों का प्रतिपादन कर देती

ध्वनि कसौटी पर

अन्वयोक्ति-वर्ग

है। बिहारी की 'अग्यो तरुपीना ही रह्यो' तथा दीनदयाल गिरि की 'भूप-भूप श्लेष' जैसी अन्वयोक्तियाँ इसी जाति की हैं। इनमें शब्दों को वही तोड़कर

और कही बिना तोड़े ही दो अर्थों की तरफ लगाया जाता है। दोनों में केवल शाब्दिक साम्य ही रहता है, जिसके आधार पर उपमा-अलंकार की ध्वनि होती है। यही बात अर्थ-श्लेष वाली अन्वयोक्ति में भी समझिए। भेद केवल यह है कि शब्द-श्लेष में हम शब्दों को नहीं बदल सकते हैं जबकि अर्थ-श्लेष में बदल सकते हैं। यहाँ शब्द बाहे कोई भी हो, लेकिन अर्थ एक ही रहता है, जो विभिन्न जाति की दो गुण-क्रियाओं को बतलाता है। अलंकार-ध्वनि यही भी पूर्ववत् ही रहेगी। रूपकातिशयोक्ति में अप्रस्तुत वस्तु बाध्य एक बाधित रहती है, इसलिए यहाँ प्रस्तुत की प्रतीति हम लक्षणा द्वारा करते हैं, व्यञ्जना द्वारा नहीं। किन्तु आरोप का गुण तथा क्रिया—धातिगम्य-रूप प्रयोजन व्यञ्जना से ही बताया जाता है, जो आगे रसानुभूति कराता हुआ अन्त में ध्वनि-काव्य का निर्माण करता है। समासोक्ति में अप्रस्तुत की व्यञ्जना रहती है, किन्तु ध्वनि-कार के अनुसार वह अभिधा की ही उपस्वारक और पोषक होने से ध्वनि-कोटि में नहीं या सकती। समासोक्ति में कभी-कभी श्लेष भी बिना हुआ रहता है, यह हम देख आए हैं। प्रस्तुताकुर में जैसे वाच्यार्थ प्रस्तुत रहता है वैसे ही व्याप्यार्थ भी प्रस्तुत रहता है। यतः दोनों तुल्य-प्राधान्य होते हैं। इस तरह यहाँ भी प्रस्तुत की व्यञ्जना वाच्यार्थातिशायी न होने के कारण ध्वनि नहीं बन सकती। शास्त्रीय नियमानुसार समासोक्ति और प्रस्तुताकुर दोनों गुणीभूत अंग्य काव्य कहलाएँगे, ध्वनि-काव्य नहीं। किन्तु ध्यान रहे कि गुणीभूत होने पर

भी व्यञ्जना का उनमें अपना विलक्षण सौन्दर्य और वमत्कार ध्वनि का-सा हो रहेगा । इसीलिए पण्डितराज जगन्नाथ ने गुणीभूत व्यंग्य की तुलना उस राज-वधू से की है, जो वही दुर्दैव-वश दासी बन जाने पर भी अपना नैसर्गिक सौन्दर्य रखे हुए ही रहती है ।^१ ध्वनिकार आनन्दवर्धन का तो यह मत है कि संतक्ष-क्रम व्यंग्य की दृष्टि से समासोक्ति आदि में गुणीभूत रहता हुआ भी व्यंग्य रसानु-भूति में पर्यवसायी होने के कारण अन्ततोगत्वा ध्वनि-रूप ही हो जाता है ।^२ यह रह जाती है सारूप्यनिबन्धना (अप्रस्तुत-प्रशंसा), जिसमें प्रस्तुत की व्यञ्जना रहा करती है । इसे कभी-कभी इत्येष, समासोक्ति और रूपकातिशयोक्ति से भी सहायता प्राप्त होती रहती है । ध्वनि-सम्प्रदाय के प्रवर्तक आनन्दवर्धन ने व्यंग्यार्थ-प्रधान होने के कारण इसको मूलतः ही शुद्ध ध्वनि के अन्तर्गत माना है, जो अनकार्य होती है, अलंकार नहीं । मात्रकल हिन्दी के अलंकार-शास्त्री साधारणतः इसे ही अन्योक्ति कहते हैं और अनकार के रूप में लेते हैं, किन्तु यह उनका सर्वांग दृष्टिकोण है ।

१. व्यंग्यं गुणीभूतमपि दुर्दैववशातो दास्यमनुभवद् राजकलत्रमिव कामरि-
जमनीयताम् धावहनि ।
—रसगंगाधर, प्रथम ध्यान ।

२. प्रकारोप्यं गुणीभूतव्यंग्योऽपि ध्वनिरूपताम् ।
यत्ते रसादितात्पर्य-वर्थासौधनया पुनः ॥

परिशिष्ट

१ : हिन्दी अन्वयोक्ति-संग्रह

प्रस्तुत शोध-निबन्ध लिखते हुए मुझे बराबर पता लगता रहा है कि संस्कृत की तरह हिन्दी में भी अन्वयोक्ति-साहित्य कितनी प्रचुर मात्रा में भरा पड़ा हुआ है। संस्कृत के 'अन्वयोक्ति-मुक्तावली', 'भामिनी-विलास' आदि स्वतन्त्र अन्वयोक्ति-ग्रन्थों की तरह हिन्दी में भी 'अन्वयोक्ति-कल्पद्रुम' जैसी स्वतन्त्र रचना विद्यमान है। हिन्दी के आदिकाशीन योगवाद-द्वारा से लेकर वर्तमान प्रयोगवाद-युग तक का सारा साहित्य-मण्डार अपने-अपने युग के अनुसूप समूह्य अन्वयोक्ति-रत्नों से आलोकित है। मृगाररस-स्नात होता हुआ भी रीति-युग अन्वयोक्ति-साहित्य की श्रीवृद्धि में सबसे आगे रहा। आपको किसी भी काल का कोई भी सतसईवार ऐसा नहीं मिलेगा, जिसने ग्युनाधिक अन्वयोक्तियाँ न लिखी हों। किन्तु यह सब-कुछ होते हुए भी हिन्दी में सभी युगों का प्रातिनिध्य करने वाले अन्वयोक्ति-कोश का अभाव मुझे बड़ा अस्तर रहा है। एक ही विषय पर विभिन्न अन्वोक्तिकारों की रचनाओं के तुलनात्मक अध्ययन के लिए एक ऐसा कोश नितान्त आवश्यक है। इसीलिए मैंने अपने इस शोध-निबन्ध में धन-तन प्रयुक्त तथा कुछ बाहर की अन्वोक्तियों को संकलित करके परिशिष्ट-रूप में उनका सम्पादन उचित समझा। किन्तु इस संकलन में सबसे बड़ी कठिनाई मेरे सामने अन्वोक्तियों के वर्गीकरण के विषय में उपस्थित हुई, क्योंकि मुझे साहित्य-क्षेत्र में अन्वोक्ति के लिए सीता वाली लक्ष्मण-रेता के समान कोई भी निश्चित सीमा दिखाई नहीं दी। अन्वोक्ति के सम्बन्ध में यह कहना कि उसका विषय उपदेश-मात्र है, सरासर तर्कभास है। मुझे तो अन्वोक्ति सर्वत्र अप्रतिहत-गति मिली। उसके प्रकृति चित्रपट पर साधना की अन्तर्भूमियाँ, रहस्यात्मक तत्त्व, हृदय की कोमल रसानुभूति, उपदेश भोरु बहुत-कुछ, सभी गवाकू हुए रहते हैं। इसलिए मोटे विषय-भेद को आधार मानकर

मैंने इसका निम्नलिखित वर्गीकरण किया है—

१. द्योगिक
२. साध्यात्मिक
३. नैतिक
४. विविध

'विविध' शीर्षक के भी फिर मैंने ये दावर्ग बनाए :

१. ससार-सम्बन्धी
२. सामाजिक
३. वैयक्तिक
३. राष्ट्रीय
५. शृंगारिक

द्योगिक

गंगा बहना सोचे बहुत नाई ।

तुलू बुझनी माननी पोट्या सोने पार करेह ।

बहुतु होखी बहुतो होखी, बात नइन बछार ॥

महपुर पाछ प (प) ए बाइव पुतु त्रिनठग ॥

पांच कहुछन पदने माने पोटु काली बीसी ।

महुर-कुछने त्रिबु पदने न पदमड मापी ॥

को-नाराहु दुद बछार मित्रि-महारा पुनिगदा ।

बन रहिहु दुद नान न वेवड बाहुतु छनरा ॥

बदई न मेड बीही न मेड बुछारे पार करई ।

बीछने पणिना बाहुत न बा [न] इहने दून बुझई ॥

(हिन्दी, हिन्दी-कामना, पृ० १६०, गङ्गन)

दुख भोगे छ, मरि कहिये ॥

हुईल नन मरि मिलि कहिये ॥

मेव नन कहिये नन ॥

हुईल दुद नन मेव नन ॥

बन त्रिबुवन रहिहु कहिये ॥

मित्रि बुझल न मिलि कहिये ॥

को न कहिये नन त्रिबुवन ॥

को न कहिये नन नन ॥

पूँछट खोल धंग भर भेंटे,
नेन आरतो साजे ॥ (कबीर बाणी)

कोटिन भानु-चन्द्र-तारागण छत्र की छाँह रहाई ।

मन में मन, नैनन में नैना, मन नैना इक हो जाई ।

मुरत मुहाविन मिलन पिया को तनकें तपन बुझाई ।

वही कबोर मिले प्रेम पूरा पिया में मुरति मिलाई ।

(‘कबीर’, डॉ० हजारीप्रसाद, पृ० २८)

पिउ हिरदय महं भेंट न होई । को रे मिलाव वही बेहि रोई ॥

(जायसी, ‘जायसी-ग्रन्थावली’, पृ० १७७)

प्रोहि मिलान जो पहुँच कोई । तब हम कह्य पुरय भल सोई ॥

है आगे परबन के बाटा । विषम पहार अगम मुठि घाटा ॥

बिच बिच मही, लोहू प्री नारा । ठाँवाहि ठान बँठ बटपारा ॥

करहि पमान, भोर उठि, पंच कोस बस जाहि ।

पंथी पथा जो बताहि, ते का रहहि छोठाहि ॥

(जायसी, ‘जायसी-ग्रन्थावली’, पृ० ५७)

अनघिहूँ पिउ, काँधों मन भाहा । का मैं कह्य गह्य जो राहा ॥

बारि बंस गइ प्रीति न जानी । तरनि भई मैमंत भुलानी ॥

जोवन-गरय न मैं किछु चेता । फस मुल होइहि पीत कि राता ॥

हो वारी प्री हुलहिनि, पीउ तदन सह तेश ।

ना जानौ कस होइहि, बड़त कंत के सेज ॥

(‘जायसी-ग्रन्थावली’, पृ० १३२)

मुनि परिमित पिय प्रेम की, चातक जिनवत पारि ।

पन आशा सब दुख सहै, अनन न जावे वारि ॥ (सूरदास)

माधव जू यह मेरी इक गाई,

अन आगु ते आगु आगे लै आइए चराई ।

है अति हरिहाई हटकत हूँ, बहुत अमारग जाती,

किरति बेदबन ऊँच उतारति सब दिन अरु सब राती ।

हित के मिले लेहू गोकुल पति अपने गोधन माह,

सुख सोऊँ मुनि बचन तुम्हारे देह कृपा करि खोह ।

निघरक रहौ सूर के स्वामी जन्म न जाऊँ फेरि,

मैं ममता रुचि सौं रघुआई पहिले लेऊँ निबेरि ।

(सूरदास, ‘सूरसागर’, प्र० स्क०, पद ५१)

चलि सलि, तिहि सरोवर जाहि,
जिहि सरोवर कमल कमला रवि दिना बिबनाहि ।
हंस उज्जल पंख निमंत, भंग मति मति न्हाहि ।
मुक्ति मुक्ता अनगिने फल, तहाँ चुनि चुनि साहि ।
प्रतिहि मगन महा मधुर रस, रमन मध्य समाहि ।
पदुमदास मुयंघ सीतल लेत पाप नसाहि ।
सादा प्रदुम्नित रहें जच बिनु निमिष नहि कुम्हिसाहि ।
ताधन गुञ्जत बंठि उन पर भौरहु रिरमाहि ।
बेलि नीर ॥ दिनदिनो जग, समुक्ति कुच मन माहि ।
मूर कपो नहि बने उड़ि तहें, बहुरि उड़िबौ नाहि ।

(बही, प्र० २२० पद ३३८)

उपल वरपि गरजन तरजि, डारत कुचिम बठोर ।
चिनब कि चातक मेघ तजि, कबहुँ दूसरी भोर ? ॥
बप्यो वधिक पर्यो पुन्यजन जलटि उठाई चोंच ।
तुलसी चानक प्रेम पट, भरतहु सगौ न लोंच ॥
मुख मीठे मानस मलिन, कोहिन मोर चकोर ।
मुजस धवल चातक नयल । रह्यो भुवन भरि तोर ।

(मुलमी, 'दोहावनी')

भरूर डरग, दादुर कमठ जल-जीवन जल-गेह ।

मुलमी एकं मोन को, हे सांचियो सनेह ॥

देड आपने हाथ जल, मोनहि माहुर घोरि ।

तुलसी जिये जो बारि बिनु, ती तु देहि कवितोरि ॥ (बही)

कुंजरकुं बीरो गिल बंठी, तिघहि खाइ अघानो स्वात ।

मन्दरी अग्नि माहि मुख पायो, जल में बहुत हत्ती बेहास ॥

पंगु चड़्यो परवन के ऊपर, मृनकाहि डेराने कात ।

जाका अनुभव होय तो जानै, 'मुन्दर' उलटा रयात ॥

(मुन्दरदाम, पीड़ी हस्तलेख, पृ० ३२३)

सूरी तर सेवत कहा विहंग ! देवद्रुम मेव ।

सजें मुखादिक घोर जहें, सुग्यो न ताको भेव ।

सुग्यो न ताको भेव, फूल फल सौरभ जानै ॥

सदा रहै रस लसो बसो कुसुमाकर तामै ।

बरन दीनदयाल साल तू तो अति धुको ॥

मुलद कलपतक त्यागी दुलद सेवें द्रुम सुको ॥

(दीनदयाल, 'अन्वोक्ति कल्पद्रुम', २।४६)

चल चकई ! वा सर वियय जहं नहि रेन बिद्योह ।

रहत एकरस दियस ही सुहुव हंस-संदोह ॥

मुहुद हस-संदोह कोह अरु दोह न जाके ।

भोगत मुल भंडोह मोह दुल होय न ताके ॥

बरन दीनदयाल भाग्य बिनु जाय न सकई ।

पिय-मिताय नित रहै ताहि सर चल तू चकई ॥

(वही १।६५)

देखो पयो उपारिक नीके नैन विवेक ।

अक्षरजमय इहि भाग मे राजत है तब एक ॥

राजत है तब एक भूल ऊरय अप साजा ।

है लग तहाँ अचाह एक, इक बहु फल खाजा ।

बरन 'दीनदयाल' लाय सो निबल बिसेखो ।

ओ न लाय सो बीन रहै अति भद्रभुत देखो ॥

(वही ४।१६)

हे राजहस ! यह कौन घाल ?

तू बिजय घट चला होने

चने अपना ही भाष कास । (रायकृष्णदास)

अच्छी आँखमिचीनी खेती ।

बार बार मुम छिपो और मैं खोजूँ तुम्हें अकेली ।

किसी दान्त एकान्त कुँज में तुम जाकर लो जाओ,

भटकूँ इधर उधर मैं, इसपे क्या रस है बतलाओ,

यदि मैं छिपूँ और तुम खोजो, अनायास ही पाओ,

कहाँ नहीं तुम जहाँ छिपूँ मैं, जाने भी दो आओ ।

करे बंट रंगरेली, अच्छी आँखमिचीनी खेती ।

(मैथिलीशरण मुक्त, 'अंकार', पृ० १३४)

पतझड़ था, भाड़ लड़े थे

सूखी सो कुलवारी मे,

१

किस्लय नव कुसुम बिछाकर

आये तुम इस क्यारी मे ।

(प्रसाद, 'प्राँसू', पृ० १६, सप्तम स०)

बैरो के नीचे जलधर हो, बिजली से उनके खेल चले,
संकीर्ण कगारों के नीचे शत शत भरने बेमेल मिले,
सन्नाटे मे हो विकल पवन, पावप निज पद हों घूम रहे,
तब भी गिरिपथ का अचक पथिक ऊपर ऊँचे भेल चले । (प्रसाद)

शिशिर कणों से लदी हुई, कमली के भीपे हैं सब तार,
चलता है पश्चिम का भारत, लेकर शीतलता का भार,
भीग रहा है रजनी का घह, सुन्दर कोमल कवरी भार,
अरुण किरण सम कर से छू लो, खोलो प्रियतम ! खोलो द्वार ! (वही)

अचल के अचल क्षुद्र प्रपात !

मचलते हुए निकल आते हो

उज्ज्वल ! घन बन अभ्यकार के साथ

लेलते हो क्यों ? क्या पाते हो ?

(निराला, 'प्रपात के प्रति')

बरसने को गरजते थे

वे न जाने किस हवा से

उड़ गए हैं गगन में घन

रह गए हैं नैन प्यासे । (निराला)

प्रातः सब द्वार पर

आया जननि ! नैश अन्ध पथ पार कर !

सगे जो उपल पद उत्पल हुए शात,

कटक जुभे जागरण बने अवदात,

स्मृति में रहा पार करता हुआ रात,

अवसन्न भी मैं प्रसन्न हूँ प्राप्त वर ! (वही)

दो पक्षी है सहज सखा, संयुक्त निरन्तर,

दोनों ही बैठे अनादि से उसी वृक्ष पर !

एक से रहा पिप्पल फल का स्वाद प्रतिक्षण,
बिना अशन, दूसरा देखता अन्तर्लोचन !

(पन्त, 'स्वर्ण किरण', पृ० ६५)

स्वर्ण शिखर से अतुष्टुंग हूँ उसके शिर पर,
धो उसके शुभ शीर्षः सप्त रे ज्योति हस्त वर !
तीन पाद पर खड़ा, मर्त्य इस जग में आकर
त्रिपा जड़ वह पुष्प, रंभाता है विष्मयनि भर !

(पन्त, 'स्वर्णधूलि', पृ० ११४)

मुनता हूँ, इस निस्तल जल में
रहती मछली मोती वाली,
पर मुझे डूबने का भय है
भाती तट की घल जल माली ! (पन्त, 'गुञ्जन', पृ० ६४)

आयेगी मेरे पुतिनों पर
वह मोती की मछली सुन्दर
मैं लहरों के तट पर बैठा
देखूँगा उसकी छवि जी भर ! (पन्त, 'गुञ्जन', पृ० ७१)

कँप कँप हिसोर रह जाती
रे भिलता नहीं किनारा !
बुदबुद बिलीन हो चुपके
या जाता आशय सारा !
उठ उठ रो लोल " " " (पन्त, 'गुञ्जन')

अहे महामुधि ! लहरों से शत लोक, धराधर
झीड़ा करते सतत मुंहारे स्फोट वक्ष पर
सुगं तरंगों से शत सुगं शत शत कल्पान्तर
उगल महोदर मे बिलीन करते सुम सागर
शत सहस्र रवि शनि घसंरय ग्रह उपग्रह, उदुगण,
जलते, भ्रुमते हैं स्फुलिंग से तुम में तरलण,
अचिर विद्वज में अखिल विद्यावधि कर्म, वचन, मन,
सुम्हीं चिरन्तन अहे विवर्तनहीन विवर्तन !

(पन्त, 'पल्लव', पृ० १६१)

जब मैं थी अज्ञात प्रभात
मा ! तब मैं तेरी इच्छा थी
तेरे मानस की जलजात !
तब तो यह भारी अन्तर
एक मेल में मिला हुआ था,
एक उद्योति बन कर सुन्दर,
तू उमंग थी, मैं उत्पात ! (बही)

चीर गिरि का कठिन मानस
बह गया जो स्नेह-निर्भर,
ले लिया उसको अतिथि कह
जलधि ने जब अंक में भर
बह सुधा सा मधुर पल मे
हो गया तब क्षार पानी !
अमिट वह मेरी कहानी !

(महादेवी वर्मा, 'यामा', पृ० १७६)

मौन सा तन धुल चुका अब दीप-सा मन जल चुका है !
विरह से रंगीन क्षण ले,
अधु के कुछ दीप कण ले,
अश्रुनिर्मल में उलझ बिलसरे स्वप्न के सूते सुमन से,
सौजने फिर शिथिल पग
निश्वास-धूल निकल चुका है !

(महादेवी वर्मा, 'दीपशिला', पृ० २१)

किन उपकरणों का दीपक
बिसर्वा जलता है तेल ?
किसकी धत्ति कौन करता
इसका ज्वाला से भेल ?
शून्य कान के पुलितों पर
आकर चुपके से मौन,
उसे बहा जाता सहरों में
बह रहस्यमय कौन ?

हुहरे सा धुंधला भविष्य है,
है अतीत तम घोर,
कौन बता देगा जाता यह
किस अतीत को घोर ?

(महादेवी वर्मा, 'यामा', पृ० ७८)

शलभ में शापमय घर हूँ ! किसी का दीप निष्ठुर हूँ !
ताज है जलती शिला, चिगारियाँ भूझारमाला,
उशल अक्षय कोष तो, अंगार मेरी रंगशाला,
नाश मे जीवित किसी की साथ सुन्दर हूँ !
हो रहे भरकर हथों से अग्नि-कण भी क्षार शीतल,
पिघलते उर से निकल निश्वास बनते धूम श्यामल,
एक उवासा के बिना मैं रात का घर हूँ !
कौन आया या न जाने स्वप्न मे मुझको जगाने,
याद में उन अँगुलियों के हैं मुझे घर युग बिताने,
रात के उर में दिवस की चाह का शर हूँ ॥

(वही, पृ० २१८)

तुम मुझ मे प्रिय ! फिर परिचय क्या ?
तारक मे छवि प्राणों में स्मृति,
पलकों में गौरव पद की गति
सपु उर में पुलकों की संसृति,
भर लाई हूँ तेरी खंखल
और कहे जग मे संघय क्या ?

(महादेवी वर्मा, 'यामा', पृ० १४२)

टूट गया यह दर्पण निर्मम !

उतमें हँस दो मेरी छाया,
मुझमे रो दो ममता माया,
अभ्रहास ने विश्व सजाया,
रहे खेलते आत्मिचोनी
प्रिय ! जिसके परदे में 'मैं' 'तुम' ?

टूट गया यह दर्पण निर्मम !

अपने दो आकार बनाने,

दोनों का अभिसार दिखाने
भूलों का संसार बसाने,
जो झिलमिल झिलमिल सा तुमने
हँस हँस दे डाला निदपम !
टूट गया वह दर्पण निर्मम !

(महादेवी वर्मा, 'नीरजा', पृ० ६४)

तम में ही मेरा जन्म हुआ,
तम में ही होने चला शेष ।
मैं तो किस्मत का मारा हूँ,
मैं तो शेष रात का तारा हूँ ॥

(हसकुमार तिवारी, 'रिमझिम')

तिल-लिलकर हँस-हँसकर भर-भरकर कांटों में
उपवन का ज़रू तो भर देता हर फूल मगर
मन की पीड़ा कंसे खुशबू बन जाती है
यह बात स्वयं पादल को भी मायूम नहीं !
उसकी अनगिन झुँदों में स्वाती बूँद कौन ?
यह बात स्वयं बादल को भी मायूम नहीं !

(नीरज, 'दर्द दिया', पृ० ४१)

अर्थ रात्रि
अम्बर स्तब्ध शान्त,
धरा मोन-सन्नाटा

× ×

घप-घप-घप,
"द्वार पर कौन है ?"
"मैं हूँ तुम्हारा एक याचक !"
"किसलिए आये हो ?"
"एक दृष्टि, दान हेतु ।"
"नहीं, नहीं, जाओ, लौट जाओ, यहाँ दान नहीं मिलता है,
निशु और दाता के बीच जो पर्व है,
जिम दम वह जलता है,
तभी द्वार खुलता है ।"
"और द्वार बन्द रहा । (वही, पृ० ७१)

नैतिक

भमरा ! एतु वि लिम्बडइ के वि दिपहडा विसम्बु ।

घरा-यत्तलु छायाबहुलु फुल्लइ जाम कयम्बु ॥

('हिन्दी के विकास मे अपभ्रंश का योग,' पृ० ३४५)

जे छडुविणु रमएनिहि अप्पजं तडि घट्संति ।

तहं संतहं विट्ठास पर फुक्कज्जन्त भमंति ॥

(वही, पृ० ३५२)

गयउ सु केसरि पिमहु जलु, निञ्चिन्तइ हरिणाइ ।

जनु केरए हुंकारवए मुहं पडन्ति तुराई ॥

(वही, पृ० ३५४)

तिरि चडिया लंति प्फलइं पुणु डालइं मोडनि ।

सोयि महबुम सडरणह अवराहिउ न करंति ॥

(वही, पृ० ३५६)

हंसा बक एक रग ललि, चरं एक ही ताल ।

घोर भीर ते जानिए, बक उधरं तेहि काल ॥

(वही, 'कबीर सवनावली,' पृ० १५५)

हरिया जानं रुखड़ा, जो पानी का मेह ।

सूला काट न जानही, केतहु बूझा मेह ॥ (वही, पृ० १२४)

मलया गिरि के बास मे, बेघा दाक पलास ।

बेना कबहुं न बेधियां, जुग जुग रहिया पास ॥ (वही, पृ० १२५)

कजिरा सोप समुद्र को खारा जल नहि सेय ।

पानी पावं त्वाति का सोभा सागर देय ॥

(वही, पृ० १५४)

चास घकुल की चलत है बहुरि कहायें हंस ।

ते मुक्ता कंते चुगें परं बाल के कंस ॥

(वही, पृ० १२४)

एक अचंभो देखिया, हीरा हाट बिकाय ।

परखन हारा बाहरी, कौड़ी बबले जाय ॥

(वही, पृ० १११)

चंदन गया बिदेसडे सक कोई कहै पलास ।

ज्यो-ज्यो चुल्हे ओकिया त्यो-त्यो अपकी बात ॥ (वही, पृ० १११)

हीरा तहाँ न खोलिए जहँ खोटी है हाट ।

कस करि बांधो गाठरी उठकर चालो बाट ॥ (वही, पृ० १११)

भंवर आइ बन खंड सन, लेइ कंवल के बास ।

दादुर बास न पावई, भलहि जो आछे पास ॥

(जायसी, पदमावत, 'जायसी ग्रन्थावली', पृ० ६)

धंषा प्रीति न भौरहि, दिन-दिन आयरि बास ।

भौर जो पाबै भासती, मुएहु न छाई पास ॥

(वही, पृ० १३६)

भौर जो मनसा मानसर, लोन्ह कंवलरस आइ ।

धुन जो हियाव न कं सका, भर काठ तस आइ ॥

(वही, पृ० ६७)

सुभर सरोवर जो सहि नीरा । बहु आबर पत्नी बहु तीरा ॥

नीर घटे पुनि पूछ न कोई । बिरसि जो लीज हाथ रह सोई ।

(वही, पृ० २७१)

देखो करमी कमल की, कीन्हो जल से हेत ।

प्राण तज्यो प्रण ना तज्यो, सूर्यो सरहि समेत ॥ (सूरदास)

राकावति घोडस उवाहि, तारा गन समुदाय ।

सकल गिरिन बब लाइए, बिनु रवि राति न जाय ॥

(तुलसी, 'दोहावली', दोहा ३८६)

जद्यपि अवनि अनेक सुख, तोय तामरस ताल ।

संतत तुलसी मानसर, तदपि न तजत मराल ॥ (वही)

ढोलत विपुल बिहंग बन पियत पोखरिन बारि ।

■ जस धवल चातक नवल तोर भुवन दस बारि ॥

(तुलसी सतसई, स० स०, ७)

बरसि बरसि हरसित करत हरत ताप अघ व्यास ।

तुलसी दोल न जतद कर जो जल जरं अवास ॥

(तुलसी, 'सतसई', स० स०, २७)

मानस सलिल मुषा प्रतिपाली । जियहि कि लवण पयोधि मराली ॥

नय रसाल यन बिहरण सीता । सोह कि कोकिल बिपिन करीला ॥

(तुलसी, 'रामचरितमानस')

पावस देलि रहीम मन, कोयल साथे मोम ।

अब बादुर बक्ता भये, हमहि पूछिहै कोन ॥

(रहीम, 'रहीम रत्नावली', दोहा ११७)

सीत हरत तम हरत नित, भुवन भरत नाहि धूक ।

रहिमन तेहि रवि को कहा, जो घटि लखत उमूक ॥

(वही, दोहा २१९)

रहिमन चाक कुम्हार को, मांगे दिया न देइ ।

छेद में डंडा डारिकं, चहे नाव लं तेइ ॥

(वही, दोहा १७६)

सरवर के लग एक से, बाढ़त प्रीति न भीम ।

पै मराल को मानसर, एक ठोर रहीम ।

(वही, दोहा २५९)

आप न काहू काम के, डार पात फस फूल ।

घोरन को रोकत फिर, रहिमन पेड़ बबूल ॥

(रहीम, 'रत्नावली', दो० १२)

धनि रहीम गति मोन की, जल मिछुरत जिय जाय ।

जियत कम तनि अनत बसि, कहा भौर को भाय ॥ (दो० १०४)

दोनो रहिमन एकसे जो लौं बोलत नाहि ।

जानि परत हैं काक पिक ऋतु बसंत के माहि ॥ (दो० १०१)

जिन दिन देखे वे कुसुम, गई सो बीति बहार ।

अब, अलि, रही गुलाब में, अपत, बटीली डार ॥

(बिहारी, 'बिहारीरत्नाकर', २५५)

इहीं आस अटक्यो रहे, अलि गुलाब के मल ।

हैं हैं फेरि बसंत ऋतु इन डारिन बे फूल ॥ (वही, ४३७)

करि फुलैल का आचमन, भीठो कहत सराहि ।

रे गन्धो ! मति अन्य तु, इतर विज्ञावत काहि ?

(वही, दो० ८२)

जाकें एकाएक हैं, जग व्यवसाय न कोइ ।

सो निबाध फूल फल, आकु डहडहो होइ ॥ (वही, ४७१)

वे न इहाँ नागर, बड़ी जिन आदर तो आव ।

फूस्यो धनफूस्यो भयो, गंवई गांव गुलाब ॥ (वही, ४३८)

नहि पावस ऋतुराज यह तजि तकर मति भूल ।

अपत भये बिनु पाइहै, क्यों नव दल फन फून ॥ (वही, ४७४)

चले जाहु ह्यां को करत हायिन को व्योपार ।

नहि जानत या पुर बसत, धोबी और कुम्हार ॥ (वही, ४३६)

अरे हंस ! या नगर में, जंयो आपु विचारि ।

कागनि सौं जिन प्रीति करी, कोकिल दई विडारि ॥

(वही, पृ० ४३, दो० १२६)

अब तेरो बसिबो इहां, नाहिन उचित मराल ।

सकल सूलि पानिप गयो, भयो एकमय ताल ॥

(मतिराम, 'मतिराममनमई', म० म०, १२६)

प्रतिबिम्बिन तौं बिम्ब में, भूतल भयो कनक ।

निज निरमलता को दोष यह, मन में मानि भयंक ॥

(मतिराम, 'मतिराम ग्रन्थावली', पृ० ४८१)

सरल पाए जाने कहा, प्राण हरन की बान ।

बंक भयंकर धनुष को, गुण मिलवत उनपात ॥

(वही, पृ० ५०८)

कहा भयो मतिराम हिय, जो पहिरी नदलाल ।

साल मोल पाये नहीं साल गुंज की माल । (वही)

'दास' परसपर सजो, गुन छीर के नीर मिनै सरसात है ।

नीर बिकावन आपने मोल जहां जहां जाइके आप बिकात है ॥

पावक जारन छीर सगै, तब नीर जरावत आपनों गात है ।

नीर की पीर निबारिबे कारण, छीर घरी ही घरी उफनात है ॥

(मिसारीदास, 'काम्य निर्णय', पृ० ३०३, डी० सपेन्द्र)

बौवा जपादिक सो उबल्यो, सग्यो केसर के अंग राग अगारो ।

ग्लान अनेक विधान सरं रस सांत में सांत करै नित ग्यारो ॥

'दामन' रघो अनुराग भयो हिय बीच बनाइ करी नहि ग्यारो ।

सोन मिगार न होत तऊ, तन आपनो रग तजै नहि कारो ॥

(वही, पृ० ३७४)

यहै अवधि अविवेक की, देखि कीन अनलाय ।

काग कनक पिजर पड़े, हंस अनादर भाय ॥

(वृन्द, 'वृन्द सनमई', मनमई मणिक, पृ० ३४०)

बरख कहा पयोदा ! इत मानि मोद मन माहि ।
 यह तो ऊसर भूमि है अफुर जमिहै नाहि ॥
 अंकुर जमिहै नाहि वरख सत जो जल बहै ।
 गरज तरज कहा बूधा तेरो धम जहै ॥
 मरने दोनदयाल न ठौर कुठोरहि परखै ।
 नाहक नाहक बिना बसाहक ! ह्यां तू बरख ॥ (वही, १।३५)

देखो कपटी दंभ को फंसो याको काम ।
 देखन हारो बेर को देत दिखाय बदाम ॥
 देत दिखाय बदाम तिह मखमल की धंसी ॥
 बाहद खनी सिचिअ यन्तु अंतर अति मंली ॥
 मरने दोनदयाल कौन करि सके परखो ।
 ऊँधी बैठि दुकान ठग सिगरो जग देखी ॥ (वही, ४।४७)
 हीरा अपनी छानि को बार बार पछिताय ।
 गुण कीमत जाने नहीं तहाँ बिकानो प्राय ॥
 तहाँ बिकानो प्राय छेद करि कटि में बांध्यो ।
 बिन हरदी बिन लौन मांस ज्यों फूहर रोष्यो ॥
 कह गिरिधर कविराय कहाँ लगि धरिये भीरा ।
 गुण कीमत घटि गई महे कहि रोयो हीरा ॥
 (गिरिधर कविराय, गिरिधर की कुडलियाँ, २६, प्रादशंकुमारी)

भीरा ये बिन कठिन हैं, दुख-सुख सहो तरीर ।
 जब लगि फूँत केतकी, तब लग बिरम करीर ॥
 तब लगि बिरम करीर, हर्ष मन में नहि कीजे ।
 जंसी महे अपार, पीठ तब तंसी दीजे ॥
 कह गिरिधर कविराय होय जिन जिन में भीरा ।
 महे दुख अरु सुख एक सज्जन अरु भीरा ॥ (वही)

शाडिम के धोले गयो सुधा नारियल खान ।
 खान न पायो नेक कछु फिर लागो पछिमान ॥
 फिर लागो पछिमान बुद्धि अपनी को रोपा ।
 निर्मुलियन के साथ बैठि अपनी गुण लोया ॥
 कह गिरिधर कविराय सुनो हो मोरे नोछे ।
 गयो भटावा टूटि घोंघ शाडिम के धोले ॥ (वही, २४)

साईं छोड़े अछनहि दइहन पानो राज ।
 कोप्रा लोड़े हाथ में दूरि कोरिद बाज ॥
 दूरि कोरिद बाज राज पुनि ऐसो प्रानो ।
 निह कोरिद कंड तयार मजराज चढ़ायो ॥
 रह गिरिधर नविराम जहां यह दूनि बचाई ।

तहां न कोरें नोर साम उठि चनिदु मरई ॥ (वहां, २१)

क्यों उग्रयो नरकोह ! प्रान के निरुद भयो क्यों ?
 मयन पान को दौन्य छाना दान दयो क्यों ?
 मोंडे एन क्यों उग्रयो ? उग्रयो तो नम्र भयो किन ?
 नम्र भयो तो सहृ निर पे बहु विरति सोक हुन ॥
 तोरि मरोरि उपाहिं पावर हनिहं मरहि मित्र ।
 जे मज्जन हूं न कं चनहि निनही यह दुर्दिन उचिन ॥

(नारदेष्टु हृदिचन्द्र ओ कदरसदास, पृ० ३३=)

दूबर उदर लमाय के घर-घर चाटन चुन ।
 रंगे रहन मर खून नों दिन नाहर नाखून ॥

(विद्योगी हरि, 'बोर कदई', पृ० ८)

एक छत्र बन को अधिप पंचानन ही दृढ़ ।
 गजशोरिन मों धातुही किमी राज अनिरुद ॥ (वहां, पृ० १३)
 कौन काम के मेन घन मोरम निरुद निमार ।
 कारेहों घनस्याम लो बरमावन रमधार ॥ (वहां, पृ० ३६)
 तजि देगी जोरें कहे, कोपन काम कुटीर ।
 तो होनी पक्षीनु में मविहें तें मिरमौर ॥ (वहां, पृ० २५)
 है मदार के फूल में रूप न रंग न काम ।
 कंधे भया मधुर हृदय मधुर आये पाम ॥

(हरिऔध, 'मदकई', पृ० ३८)

गंध नहीं रस रूप नहीं है मदांपना मोर !
 धौडर दरन बिना ठरे आक कुमुन पर कौन ॥ (वहां, पृ० ३८)
 हो लपाम चाहे मुमन, चाहे ही अननाम ।
 है रमयोनों मधुव को केवन रस मे काम ॥ (वहां, पृ० ४०)
 रूप रंग अब नहि रहा, नहीं रहो अब काम ।
 कंमे प्रति आए भया, दनिन कुनुम के पाम ॥ (वहां, पृ० ४०)

ससत बिब बसु जाय कीर खंजन संग मिलि के ।
 सजे भोर तित सोल बोल बिलस कोकिल के ॥
 बरने दीनदयाल बाग यह पय को सोहे ।
 यथी ! गोन है दूरि, देख ! बीचहि मति मोहे ॥

(दीनदयाल, 'ग्रन्थोक्ति-कल्पद्रुम', ४।२३)

सुनहु पयिक भारी कुंज सागी दबारी,
 जहें तहें मृग भागे देखिए जात भागे ।
 फिरत कित भुलाने पाय ह्वं हैं पिराने,
 सुगम सुपय जाहूँ बूझिए क्यों न काहें ।

(वही, ४।११)

जा गुलाम के फूल कौं सदा न रंग ठहराइ ।
 मधुकर मत पच तूँ अरे वासों नेह लगाइ ॥

(रसनिधि, 'सतसई-सप्तक', पृ० २२४)

सागर मे तिनका है बहता ।
 उछल रहा है लहरों के बल ।
 "मैं हूँ" "तूँ हूँ" कहता ॥
 अपने को बड़ा समझता,
 यह उसकी नादानो ।
 धीरे-धीरे गला रहा है,
 इसको लारा पानी ।
 पक्के लाकर भी इतराता,
 ऐसा बद ते फूला ।
 'मैं हूँ कौन' ! है—
 इसको बिलकुल भूला ।

(बदरीनाथ मट्ट, 'मनुष्य और संसार')

भीते निशा-सभय भोर अदृश्य होगा,
 आदिष्ट देख बन पंकज का लिलेगा ।
 मों कोश भीतर मधुवत सोचता था,
 कि श्रात मत्त गज ने नलिनी उखाड़ी ।

(बन्धैयालाल पोद्दार, 'ग्रन्थोक्ति-द्रष्टक')

आनोक किरण है आती रेशमी डोर खिच जाती,
दृग-भुतनी कुछ नच पाती, फिर तम-भट में द्विष जाती,
बनकर कर सो जाने दिहंग ।

(प्रमाद, 'ग्रन्थोक्त की चिन्ता')

जब पल भर का है मिलना, फिर विर वियोग में भिन्नना
एक ही प्राण है खिलना, फिर भूल घूल में मिलना
तब क्यों जटकीला मुमन रंग । (वही)

धूनि की डेरी में अनजान
छिपे हैं मेरे मधुमय गान !
कुटिल बांटे हैं वहाँ कठोर,
जटिल तब जाल हैं किसी घोर,
मुमन डल चुन चुनकर निशिभोर
खोजना है अजान वह छोर ! (पंथ, 'पन्नव', पृ० ५३)

यह सरिता का बहता अंचल,
इसमें केवल फेन अथित जन ?
सीपों का प्रसार मुक्तास्मित—
तट अमीम में मौन निमग्निजन,
मीलोन्मल नि शब्द शान्ति सा
उर में सुस्माकाश प्रतिफलित !
यह सरिता का गाता अंचल,
इसमें केवल बाष्प अधुजल ?
आदि न मिलता अन्त न मिलता,
मध्य स्वप्न-सा लगता मोहित,
शानि की रजन तरी अप्सरियाँ
लेती अन्तर पथ में दीप्ति !

(पन्ना, प्रतिमा, पृ० ६२)

दो बांस तीन डंडों से बनी गसेनी यह
जो सड़ी सहन का जोड़ रही दल से नाता,
परती-आकाश देने जब से तब से इस पर
हर एक यहाँ चढ़-उतर, उतर-चढ़ता जना !

× × ×

कोई आँगन में, कोई पहली सीढ़ी पर
कोई हो लड़ा दूसरी पर पछताता है,
एक घरने को है कोई विकल तीसरी पर
कोई छन पर जाकर निज सेज बिछाता है !

अचरज होता है कैसे बस दो बाँसों पर
है सघो सृष्टि इतनी विशाल, इतनी भारी !
कैसे केवल धुन-संगे तीन इन डंडों पर
चढ़ उतर रही है युग-युग से दुनियाँ सारी !

(नीरज, 'नसेनी')

मैं नीर-भरी दुल की बबली !
विस्तृत नभ का कोई कोना,
मेरा न कभी अपना होना,
परिधम इतना इतिहास यही
उमड़ी कल धी, मिट आज चली !

(महादेवी वर्मा, 'साध्यगीत', यामा, पृ० २२७)

प्राप्त करने नौका स्वच्छन्द
धूमते-फिरते जलचर बृग्व,
देखकर काता सिन्धु अनन्त
हो गया हा ! साहस का भ्रम !

(महादेवी वर्मा)

विष का स्वाद बताना होगा ।
ठाली थी मदिरा की प्याली,
धूसी थी अघरों की ताली,
कालकूट भाने वाला अब, देल नहीं घबराना होगा ।
विष का स्वाद बताना होगा ।

(बच्चन, 'एकान्त संगीत', पृ० १०३)

रात इधर डलती तो दिन उधर निकलता है,
कोई यहाँ रुकता तो कोई वहाँ चलता है,
दीप भी' पतंगे में फँक सिर्फ इतना है—
एक जलके बुझता है, एक बुझ के जलता है !

(नीरज, 'सात मुक्तक', दर्द दिया है, पृ० ८१)

सामाजिक

हंसों पर दो दृष्टि अनुज ये शुक्ल सही हैं
हों, पर इनके हृदय कालिमा-रिक्त नहीं हैं,
पर की उन्नति देख भूढ़ ये जल जाते हैं
नभ में घन देख कहीं ये टल जाते हैं ।

(रामचरित उपाध्याय, 'रामचरित-चिन्तामणि')

बगला बंठा प्यान में, प्रात जल के तीर ।
मानो तपसी तप करे, मलकर भस्म शरीर ॥
मलकर भस्म शरीर, तीर जब देखी मछली ।
कहे 'मीर' प्रति चोंच समूची फौरन निगली ।
फिर भी भावे शरण, बर ओ सजके भगला ।
उनके भी तू प्राण हरे रे छो ! छो ! बगला ॥

(मीर)

रे दोषाकर ! पश्चिम-बुद्धि !
कैसे होगी तेरी शुद्धि ?
द्विजगण को कोने बंठाया,
जड़ दिवाग्य को पास बुलाया !

(प० गिरिधर शर्मा, 'मरस्वती', फरवरी १९०८)

धूमत चरण सिपार के गजमद-मर्दन सेर ।
भपटत बाजनु पे सबा, अहो ! दिननि के फेर ॥

(वियोगी हरि, बीर-सतसई, पृ० ६८)

अब कीयल ! वह ऋतु कहीं, कह कूजन तद-शर ?
कहं रसालरस-बीर कहं, बनबिहंग बिहार ॥ (वही, पृ० ७३)
चाल चल चल नियल निगल उनको,
हैं बड़ी मछलियां बनीं भोटी ।
सी तरह से छिपीं, लुकीं, उछलीं,
छूट पाईं न मछलियां छोटी ।

(अयोध्यासिंह उपाध्याय, 'चुमने चौपदे', पृ० ५४)

पत्थरों को नहीं हिंसा पाती,
पत्तियां तोड़ तोड़ है सेती ।
है न पाती हवा पहाड़ों से,
पेड़ को है पटक पटक देती । (वही, पृ० ५५)

अब सुन रे गुलाब !

भूल मत मर पाई खुशनु रंगोआब
खून घूसा खाद का तूने अशिष्ट

डाल पर इतरा रहा कंठितसिस्ट !

कितनी को तूने बनाया गुलाम

माती कर रहा सहाय जाड़ा घाम ।

×

×

साहों राजो अमोरों का रहा प्यारा

इसलिए साधारणों से रहा ग्यारा ॥

(निरासा, 'बुद्धिमुत्ता', पृ० ३)

बीत गए कितने दिन—कितने मास !

पड़े हुए सहते हो अत्याचार,

पद-पद पर तविमो के पद-प्रहार,

बदते मे, पद मे कोमलता लाते,

किंतु हाथों से तुम्हें मोच ही हैं कह जाते ।

तुम्हें नहीं अभिमान,

छूटें कहीं न प्रिय का ध्यान,

इससे सदा मौन रहते हो

क्यों रज, विरज के लिए ही इतना सहते हो ?

(निरासा, 'बल', परिमल, पृ०, १७३)

घने कुहासे के भीतर ललितका ही एक दिखलाई,

आधी थी फूलों में पुलकित, आधी वह कुम्हलाई !

एक डाल पर गाती थी पिक मधुर प्रणय के गायन,

मकड़ी के जाले में बन्दी अंतर डाल का जीवन !

इधर हरे पत्तों यात्री को बेते समंदर छाया,

उधर लड़ी कंकाल मात्र सूनी डालों की काया !

विहगो के ये भीत नोड़, कृमिकुल का कर्कश कन्दन,

में विस्मय से मुद, सोचता था क्या इसका कारण !

(पन्त, 'भूलता', स्वर्ण-किरण, पृ० ७७)

अहे मामुकि सहस फन !

सस अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरन्तर

छोड़ रहे हैं जग के विज्ञान वस.स्यत पर !
 शन शत फेनोच्छ्वमित, स्फीन फूत्कार भयंकर
 घुमा रहे हैं घनावार जगती का अम्बर !
 मृत्यु तुम्हारा गरल दन्त, कंचुक कल्पांतर
 प्रतित विद्व हो विवर,

बक्र कुण्डल

दिह्मंडल !

(पन्त, 'परिवर्तन', पल्लव, पृ० १५०)

मुमकाओ हे भीम कृष्ण घन !
 गहन भयावह अन्धकार को
 ज्योति-मुग्ध कर समझो कुद सल !
 दिग् विदोहों कर, भर गुह गर्जन,
 और तड़ित से अन्ध आवरल !
 उमड़ घुमड़ फिर हम-भूम हे
 बरसाओ नभजीवन के बल !

(पन्त, 'मुग्धवाणी', पृ० १०५)

विज्ञान वन के ओ विहग कुमार,
 आन घर-घर रे तेरे गान,
 मधुर मुखरित हो उठा अपार
 जीर्ण जग का विषण्ण उद्यान !
 सहज चुन-चुन सपु तूण, खर, पान,
 नौड़ रच-रच निशि-दिन सायास,
 छा दिए तूने शिल्पि मुज्ञान,
 जगन की डाल-डाल में धाम !

मुक्त धंधों में उड़ दिन-रात,
 सहज स्पंदित कर जग के प्राण,
 मृग्य नभ में भर दो अज्ञान
 मधुर जीवन की यादक तान !

(पन्त, 'विहग के प्रति', मुञ्चन, पृ० ८१)

कंचुन हैं ये कोरे कंचुन,
 फिर भी मन इनसे भ्रम माना ।

दुःस्वप्नों की छाया स्मृतियाँ,
 शेष न भय साँसों से नाता ।
 कभी खँडहरों में, डगरी में
 मिल जाते ये धूलि घूसरित,
 चिकने, चितकवरे, चमकीले,
 टूटे फूटे, कुण्ठित लुण्ठित !

अब न कुछ फुफकार जिह्व गति,
 गरल बंद, उद्धत फन नर्तन,
 रहीं न दुहरी जीभें—सम्भव
 था क्या जीते जो परिवर्तन !

(पन्त, 'कँचुल', प्रतिमा, पृ० ६४)

हाथल मेघ घटा पहराई
 युग सग्या गहराई !
 आज धरा प्रांगण पर भीषण
 भूल रही परछाई !
 तुम विनाश के रथ पर आग्री,
 गल युग का हत शव ले जाग्री,
 गीध दूटते, डवान भूँकते,
 रोते शिवा बिदाई !

(पन्त, 'युगछाया', उत्तरा, पृ० ५)

यह प्रवाह है, यह न रुका है, यह न रुकेगा !
 आने दो अवरोध पर्वतों की काया धर,
 लगने दो गिरि चट्टानों की हाट-भाट पर,
 उठने दो भूवाल, शीर्षियों के आँगन से,
 भरने दो उत्काशों की बरसात पगल से,
 यह न मौसमी जल गड्ढों में जो बँध जाये,
 यह प्रवाह है, यह न रुका है, यह न रुकेगा !

(नीरज, 'यह प्रवाह है',)

मत व्यथित हो फूल ! जिसको
 सुख दिया संसार ने ?
 स्वार्थमय सबको बनाया—
 है यहाँ करतार ने !

कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन,
किन्तु रोता कौन है
तेरे लिए दानी सुमन ?

(महादेवी, 'यामा', पृ० ३०)

गगन पर घिरो मंडलाकार
अवनि पर गिरो वज्रसम भ्राज
गरज कर भरो षड्र हुंकार
यहाँ पर करो नाश का साज !

नष्ट भ्रष्ट प्रासाद पड़े हो जल प्लावित संसार
धुग्य कर रहा हो पागल सी लहरो का अभिसार
नीचे जल हो ऊपर जल हो ऐ जल के उद्गार !
बरसो बरसो और सघन घन महा प्रलय की धार ।

(भगवतीचरण वर्मा, 'बादल')

पतझर की सूखी शाखों में लग गई आग, शोले लहके !
चिनगी-सी कलियाँ खिलीं, और हर फुनगी साल फूल बहके !
सूखी धीं नसें, बहा उनमें फिर बूँद बूँद कर नया खून,
भर गया उजासा डालो में खिल उठे नये जीवन प्रसून !
अब हुई सुबह, चमकी कलगी, दमके मलमली साल शोले !
फूले डेसू—बस इतना ही समझे पर देहाती भोले !
लो, डाल डाल से उठी लपट ! लो डाल डाल फूले पलाश !
यह है वसन्त की आग, लगा वे आग जिसे छू से पलाश !
लग गई आग, डन में पलाश, नभ में पलाश, भू पर पलाश !
लो चली आग, हो गई हवा भी रंगभरी धूँ कर पलाश !
आते यों, आवेंगे फिर भी वन में मधु-ऋतु-पतझर कई,
मरकत-प्रवाल की छाया में होगी सब दिन गुञ्जार नई !

(नरेन्द्र, 'पलाश', पलाशवन, पृ० १)

आज शिखा प्रज्वलित हुई है इस दीपक की अन्तिम बार,
मेरे चारों ओर विदा का विस्तृत हुआ कवण संसार,
पूरी एक रात भी जल कर किया न कुटिया का शृंगार,
प्रब मुभ्ता हूँ, किसी हृदय ने दाली नहीं स्नेह की धार !

जग तो विजली पर भरता है,
जहाँ स्नेह का नहीं निशान;
मेरी इस छोटी-सी लौ का,
यहाँ नहीं हो सकता मान !

(हरिकृष्ण 'प्रेमी', 'अपेक्षित दीप')

करि घबलन की धी हरण जारिवाह कै संग ।

पर करती जहं चञ्चला आयौ समय कूर्दग ॥

(रामदहिन मिथ, अनुवाद 'काव्यालोक', पृ० २१५)

जल उठे है तन बदन मे
क्रोध मे शिव के नयन से ।
रा गये निशि का झंघेरा,
हो गया छूनी सबेरा ।
जग उठे मुँह बिचारे,
मन गये जीवित झंगारे ।
रो रहे थे मुँह छिपाये,
आज छूनी रंग लाये ।

(केदारनाथ भगवात, 'कीमते')

धरती पर आग लगी पंछी मजबूर है

क्योंकि आसमान बड़ी दूर है ।

उड़ उड़ जुगनु हारे

कब बन पाये तारे

अपने मन का पंछी

किस बल पर उड़ता रे !

प्रश्न एक पवन के प्रभाव मे मुखर हुआ ।

पंछी की धरती पर जलना मंजूर है ।

(विद्याधर द्विवेदी, 'बबून के फूल')

क्या लाक वसन्त मनाऊँ मैं !

मैं देख रहा हूँ आया वसन्त, लेकिन वसन्त का राग नहीं,

वैषम्य भोगती तहराजी, कोषल का क्या सुहाग नहीं ?

सरिताओं का रस सूख गया, तहराते कूप तड़ाग नहीं !

(पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश')

घरा पर गन्ध फँती है
हवा में साँस भारी है
रमक उस गन्ध को है
जो सझानी मानवों को
बन्द जेलो में ।

सुबह में
साँझ में है

घुल रहा

यह रक्त का मूरज !

(शकुन्तला मायुर, 'ताजा पानी', दूसरा सतक, पृ० ५२)

सझो भीनों से उड़ने आज

लोभी मांस के बगने

दबाये खोच में मछली

वहीं बँडे हुए हैं गिड़

रहे हैं घूर

मछली को

गिरी जो

खोच से मछली

लगाये घान बँडे हैं

लगाये बाँध बँडे हैं

डूबाना गन्दी भीलें

बड़ रहा है

आज यह चडमा

निये ताजा मया पानी

खला आता है

यह चडमा

उगाता है शहीदों को

किनारे पर बढाना है

नये लूँ को

सदा आगे

डूबाना था रहा है

यह बियने रक्त के जोहड़

कोउ कहै रे मधुप प्रेमपद को सुख देख्यो ।
 भवनों याहि विदेस माहि कोउ नाहि बिसेष्यो ॥
 द्वै सिध आनन पर जमे कारो पीरो गात ।
 खल अमृत सब पानही अमृत देखि डरात ।

बादि यह रस कया ॥ (बही, पृ० १८४)

अनिमारे, दीरघ हृगनि, किती न तरुनि समान ।
 वह चितवम औरें कछु जिहि बस होत सुजान ॥

(‘विहारी-रत्नाकर’, दो० ५८८)

स्वारथ सुकृत न अम घृषा, देख विहंग ! विचारि ।
 याज ! परामे पानि परि तू पछीष्टु न मारि ॥ (बही, दो० ३००)
 अर्यों तरुयोना ही रह्यो, भुति सेवत इक रंग ।
 नाक-वास बेसर लह्यो, बसि मुकुतनु के संग । (बही, दो० २०)
 पावरा देखि रह्योम मन, कोयल साथे मौन ।
 अथ बाबुर वक्ता भये, हमहि पूछिहै कौन ?

(रहीम, ‘रहीम-रत्नावली’, दो० ११७)

सुनहुं विटप ! हम फूल हैं तिहारे-

जो पै रालो पास सोभा धौगुनी बढ़ायेंगे,
 लजिहो हरष बिरल है न चारो कछु
 जहाँ तहाँ जँहैं, तहाँ डूनी छवि पायेंगे,
 सुरन पै चढ़ेंगे या नरन पै चढ़ेंगे हम,
 सुकवि ‘रहीम’ हाथ हाथ ही बिकायेंगे,
 देश में रहेंगे या विदेश में रहेंगे,

बाहू भेप में रहेंगे पै तिहारे ही कहायेंगे । (रहीम)

घातक को दुख बुर कियो पुनि दीनो सबे जग जीवन भारी ।
 पूरे नदी-नव ताल-तलैया किए सब भाति किसान सुखारी ॥
 सुखेह रुजन कीजे हरे जग पूरयो महामुख बै निज बारी ।
 हे धन ! आसिन लौ इतनो करि रीते भये हूँ बड़ाई तिहारो ॥

(भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, ‘भारतेन्दु ग्रन्थावली’, पृ० १६१)

बठपरे मे रोक रखता है सुम्हें कोई कहीं,
 तो वहाँ भी धन्य तुमको दीनता आती नहीं,
 छूटते ही गर्जता है पूर्व के उत्साह से
 मिह जा निज मधुघों की भेंटता है चाह से । (रामचरित अवतार)

हह ! अथम आँधी, आ गई तू कहां से ?
प्रलय घनघटा सी छा गई तू कहां से ?
पर दुःखसुख तूने हा न देखा न भाता,
कुसुम अथविना ही हाय ! यों तोड़ डाना ।

यह कुसुम अभी तो डालियों में धरा था,
अगणित अभिलाषा और आशा भरा था,
दलित कर इसे तू काल ! क्या पा गया रे ?
कराभर तुमने क्या है नहीं हा ! दया रे ?
(रूपनारामण पांडेय, 'दमित कुसुम', सरस्वती, अग्रेन १९१५)

जो स्वर्गनों के बीच समकृता था अभी ।
आशा पूर्वक जिसे देखते थे सभी ।
होने को था अभी बहुत कुछ जो बड़ा ।
हाय ! वही नलत्र अचानक लस पड़ा ।
मिथि का सारा भाव हत हो गया ।
मन के डर का एक रत्न सा लो गया ।
आभा उसके अमल अन्तिमालोक की ।
रेखा सी कर गई हृदय पर शोक की ॥

(मैथिलीगरण गुप्त, 'नलत्र-निपात', सरस्वती, अग्रे १९१४)

एक कली यह मेरे पास !
तुम चाहो इसके अपना लो,
कर दो इसके पूर्ण विहात !

तुम इसमें स्वर्गिक रंग भर दो
निज सौरभ में मज्जित कर दो ।
उरको अक्षय भण्ड का भर दो
अधरों पर धर शाश्वत हाम !

देखे एक तुम्हारा यह मुख
अपलक ऊपर को हो अभिमुख,
दुःख में भी माने असीम मुख
कटों में बिसरा उल्लास

यह हँसते हँसते भर जावे
जग में निज सौरभ भर जावे

भू रज को उर्वर कर जावे

नय बीजों से, हो न बिनाश !

(पत, 'श्रमितापा', उत्तरा, पृ० १२१)

कली निगाह में पली

हिली डुली कपोल मे,

हृदय प्रदेश मे चुला,

तुली हंसी की तोल मे ।

गरम गरम हवा चली,

सदान्त रेत से भरी,

हरेक पांजुरी जली

कली न जी सकी—भरी ।

सबूल भाप हो पता

हवा से वह न डर सका

कठोर जिह्वा की चला,

न जल सका—न भर सका । (केदारनाथ सप्रवाल)

मेनि सब को गंगा जमुना दे डाला ।

पर फिर भी सबने भ्रम हृदय मे पाला ।

(रमानाथ सवर्षी, 'भ्रम पराग')

तब गिरा

जो—

भुक गया था, गहन

झायाएँ लिये ।'

भ्रम

हो उठा है भीन का डर

भीर भी भीन.....

(शमशेर बहादुरसिंह, दूसरा सप्तक, पृ० ११२)

कंटकों की भीड़ :

तम्बे छोड़ तक के नीड़ सब लाती पड़े हैं ।

गिर गये पक्षी मुनहत्ती पाँख बाने

राम अक्षय की भयानक क्रम्य भाषों ने

भूलम उनका दिया तन
भुन गया जीवन सदा को ।
आज केवल एक तू ही छा रहा मुखे गगन मे
इयाम धन ।

(हरिनारायण व्यास, 'नेहरू के प्रति', वही, पृ० ६५)

राष्ट्रीय

अब तो आँखें खोली प्यारे,
पूर्व जिज्ञा अब अस्तु हुई है ।
प्रकृति देवि अब पट बदल रही है
धम ने तम की बांह गही है,
छिपकर भागे तारे ।
नव जीवन संचार हुआ है,
ऐक्य भाव विस्तार हुआ है
मुलमय सब संसार हुआ है,
जागे साथी सारे ॥

(बदरीनाथ भट्ट, 'एक बन्द कमल के प्रति')

क्या कहा ? काले ? हाँ हम इवेन नहीं
किन्तु क्या निर्मल नीरनिशेत नहीं ?
बरसने हैं क्या साम्य समेन नहीं ?
हरे रसते हैं क्या सब खेत नहीं ?
अरस हैं पर हम शक्ति-बिहीन नहीं
आर्द्र होकर भी क्या धनहीन नहीं ?
देख तो दाता हैं हम दीन नहीं,
समय के हम हैं किन्तु अधीन नहीं !

(मैथिलीशरण गुप्त, 'वादन')

इवान के सिर हो
चरण तो चाटता है ।
भौंक से क्या सिंह
को यह झटता है ?
रोटियाँ साथी जि

साहस ला चुका है,

प्राण हो, पर प्राण से

बह जा चुका है।

तुम न खेतो घाम तिहीं मे भवानी।

विषय की अभिमान मरतानी जवानी।

(माखनलाल चतुर्वेदी, 'जवानी')

चाह नहीं सुर धाला के गहनों मे गुँथा जाऊँ

चाह नहीं प्यारी की माता में विध प्रेमी की ललचाऊँ,

चाह नहीं सपनाओं के सिर हे हरि, डाला जाऊँ,

मुझे तोड़ सेना हे मनमाली ! उस पक्ष पर देना तुम फेंक

मातृभूमि पर शीश चढ़ाने जित पक्ष जावें थीर घनेक।

(माखनलाल चतुर्वेदी, 'पृथ्वी की ममितावा')

देश के वन्दनीय वसुदेव कष्ट मे लें न किसी की मोट।

देवकी मातायें हों साथ, पक्षों पर आऊँगा मैं लोट।

जहाँ तुम मेरे हित तैयार, सहोगें कर्कश कारागार।

वहाँ बस मेरा होगा वास, गर्भ का प्रियतर कारागार

बर्ष टस गए महीने दीप, साधना साथी, रखी होश

उहाँ हृदयों में सुँगा जन्म, जहाँ हो निर्मल जीवित जोश।

(माखनलाल चतुर्वेदी, 'एक भारतीय भ्रातृ')

उपर से दुःशामन के बन्धु

पुढ-भिला की भोली हाथ।

इपर से धर्मबन्धु नयसिन्धु

'शस्त्र लो' कहते हैं दो साथ।

सपकती हैं सालों तलवार, मचा डालेंगी हाहाकार,

मारने मरने की अनुहार, खड़े हैं बलि-यज्ञ सब तैयार

किन्तु क्या कहता है आकाश ? हृदय, हलसी सुन यह पुँजार,

'पलट जाये चाहे संसार, न सुँगा इन हाथों तलवार' ॥

(वही)

सिंह-सावकनु के भए शिक्षक धातु शृंगार।

एइ सिंह हैं अब इन्हें मज-भवन की रयात।

(वियोगी हरि, नीर सतसई, पृ० ८५)

दिग्ग-भिन्न हूँ उड़ति क्यों मद-भीरनु की भीर ?
दार्यो कुंभ करीन्द्र की कहूँ केहरी बीर ॥

(वही, पृ० १७)

तो लगिहों तूँ मरजि से गो घातक ! वनमार्हि ।
जो लगि मत्त मृगेन्द्र ! यह दबी सबलबी नार्हि ॥

(वही, पृ० ६०)

भरते हों, भरने दो पत्ते, डरो न किञ्चित्,
नबल मुकुल मंजरियो से भव होगा शोभित !
सदियों में आया मानव जग में यह पतभर,
सदियों तक भोगोगे नव मधु का वंभय वर !

(पन्त, 'पतभर', युगवाणी, पृ० १९)

कीर का प्रिय, आज पिञ्जर खोल दो !

क्या तिमिर कंसी निशा है !

आज विदिशा ही विशा है ।

दूर-लग आ निकटता ॥

अमर बन्धन में कैसा है !

प्रलय घन में आज राका धोल दो ।

कीर का प्रिय आज पिञ्जर खोल दो ।

हो उठी हैं खंचु टूकर,

सीतियाँ भी वैष्णु सस्वर,

वन्दिनी स्पन्दित व्यथा से,

सिहरता जड़ मौन पिञ्जर !

आज अड़ता मे इसी की बोल दो !

जग पड़ा हूँ अध-धारा ।

हस्त परोँ का विभय सारा,

अब अलस बन्दी मुर्गों का—

ले उड़ेगा शिथिल कारा !

मंल घर ये सजल सपने तोल दो !

(महादेवी वर्मा, 'धामा', पृ० २३९)

बाँध लेंगे क्या तुझे ये मोम के बन्धन सजीले ?

पन्थ की धाया बनेंगे तितलियों के पर रंगीले ?

विश्व का अन्दन भुला देनी मधुप की मधुर मुनमुन ?
 क्या डबा देंगे तुझे ये फूल के दल, ओस-गोले ?
 तू न अपनी छाँह को अपने लिए कारा बनाना !

जाग, तुझको बूर जाना !

(महादेवी वर्मा, 'यामा', पृ० २३४)

तोड़ मोतियों की मत माता ।

ये सागर से रत्न निकाले,

युग-युग से है मये सम्हाले ।

इनसे दुनिया में उजियाला ।

तोड़ मोतियों की मत माता ।

ये छाती में छेव कराकर,

एक हुए हैं हृदय निलाकर,

इनमें प्यर्थ भेद क्यों डाला ?

तोड़ मोतियों की मत माता ।

माँ का मान इसी माता से,

बच रे हृदय, द्वेष-ज्वाला से ।

कर ले पान प्रेम का प्याला ।

तोड़ मोतियों की मत माता ।

इनमें कोई नहीं बड़ा है ।

बिधि ने इनको स्वयं धड़ा है ।

तू क्यों बनता है मतवाला ?

तोड़ मोतियों की मत माता ।

(हरिकृष्ण 'प्रेमी', 'मानमन्दिर' एकांकी)

मेरे देश उदास न हो, फिर दीप जलेगा, तिमिर ढलेगा ।

यह जो रात चुरा बैठी है चाँद सितारों को सपनाई

बस तब तक करले मनभानी जब तक कोई किरन न छाई

सुलते ही पलकों फूलों की, बजते ही भ्रमरों की यंत्री

द्विग्न-भिन्न होगी यह स्याही जैसे तेज धार से काई

तम के पवि नहीं होते वह चसता चाम ज्योति का चंचल

मेरे प्यार निराश न हो, फिर फूल खिलेगा, सूर्य मिलेगा ।

मेरे देश ! उदास न हो, फिर दीप जलेगा तिमिर ढलेगा !!

(नीरज, 'तिमिर ढलेगा', दत्त दिया है, पृ० १७)

शृङ्गारिक

लुगल मेल-मिम हिमकर देखत
 एक कमल दुइ जोनि रे ।
 फुलति मधुरि फुल सिन्दुर लोटाएल
 पाति बइसति गज-मोति रे ॥
 प्राज देखल जतल के पतिप्राण
 छपुरव बिहि निरमान रे ।
 विपरित कनक-कदम्बितर सोनित
 धल पंकज के रूप रे ॥

(विद्यापति, 'विद्यापति की पदावली', पद १३)

भँवर मालतिहि पं चहै, बँटि न छावै दीठि ।
 सौहँ भान लाइ पं फिरि कं देइ न पीठि ॥

(जायसी, 'पद्मावन', जायसी ग्रन्थावली, पृ० १८३)

मिथ-लंक, कुंभस्थल जोर । सांकुस नाग, महाउत मोर ॥
 तेहि ऊपर भा बँवल बिगासू । फिर छलि लीन्ह पुहुप मधु बासू ॥
 दुइ खंजन बिच बँठेउ सूया । दुइज क चाँद धनुक लेइ ऊया ॥

(वही, पृ० २५८)

अद्भुत एक अनूपम बाग ।

जुगल कमल पर गज बर कीड़त, ता पर सिंह करत अनुराग ॥
 हरि पर सरवर, सर पर गिरिवर, गिरि पर कूने कज-वराग ।
 रचिर कपोत वसत ता ऊपर, ता ऊपर अमृत-फल लाग ॥
 पल पर पुहुप, पुहुप पर पल्लव, ता पर मुर, पिरु, धूम-भद काग ।
 खजन धनुष घट्टमा ऊपर, ता ऊपर इक मनिपर नाग ॥
 संग संग प्रति घोर घोर छवि, उपमा ताकी करत न स्वाग ।
 'मूरदाम' प्रभु पिपी सुधा रम मानी अघरनि के बड़ भाग ॥

(‘मूरमागर’, पृ० ६९६)

नहि पराग, नहि मयूर मधु, नहि विक्रम इहि काल ।
 प्रानी बत्ती ही सौ बंध्यो, प्राये सौन हवान ॥

(‘विहारी-रत्नाकर’, दो० ३८)

सरस मुषन मंदरान अति, न भुक्ति भ्रष्टि सपटल ।
 दगसन अति सुकुमारता परमत मन ॥ पथान ॥

(वही, दो० ३९६)

पट्ट पालें भलु काकरे सदा परेई संग ।
सुखी परेवा ! जगन में, एक तुही विहंग ॥ (वही, १८)

भौर भावर भरत हैं, कोकिल-कुल मढरात ।

या रसात को मंजरी, सौरभ सुख सरसात ॥

(‘मतिराम, ‘मतिराम-सतसई’, दो० ५६६)

सुवरन वरन सुवास पुत सरस दलनि कुकुमार ।

ऐसे चपक को तने सैं हो भौर गंवार ॥ (वही)

रति रस भुति रस राग रस पाय न चाहत और ॥

खासत मधु अरविन्द को लें न ईछ रस और ॥

(‘वृन्द-सतसई’, स० स०, पृ० ३१६)

चार जाम दिन के जिन्हें कल्प समान बिहात ।

घंड़ अकोरन दरस नम देन सयो अघरात ॥

(‘रमनिधि-सतसई’, स० स०, पृ० २२३)

अमरंदा कूकत फिर कोइल सब जताइ ।

अमल भयो अतुराज की लुग होहु सब आई ॥

(वही, पृ० २२०)

नीम कपाल बिकास पै बिरजि करै कल गान ।

कत मधुकर मधुमाधवी मधुर करत नहि पान ॥

(‘राम-सतसई’, स० स०, पृ० २८०)

जीवन सहि बिकसित सुमन साजे सुखद सुवास ।

केसरि सोभति महुमिनी लिए अलीपन पास ॥

(वही, पृ० २५४)

क्यों फूली है तू बहुत, भली नहीं यह बात ।

जुही ! तू ही सोच क्या, तू ही है छनिमान ॥

(हरिघोष, ‘हरिघोष-सतसई’, पृ० ११)

बिटुम सोपी सम्पुट में

मोती के दाने कंते ?

है हंस न, शुक यह, फिर क्यों

धुने को धुत्ता ऐसे ? (प्रसाद, ‘धामि’, पृ० २३)

विजन-वन-वत्सरो पर
 सोती थी मुहागनरी—स्नेह-स्वप्न-मग्न—
 कमल-कोमल-तनु तरुणी—बुढ़ी की बत्ती
 हग बन्द किये, झियल—पत्रांक में,
 वासन्ती निशा थी ।

×

×

फिर क्या ? पवन
 उपवन सर-सरित गहन गिरि-कानन
 कुञ्ज-सतापुंजों को पार कर
 पहुँचा जहाँ उसने की केलि
 बत्ती लिलो साथ ।

(निराशा, 'परिमल', पृ० १६१)

कमल पर जो चाक बो खंजन, प्रथम
 पंख फड़काना नहीं थे जानते,
 छपल चौखी छोट कर अब पंख की
 ये विकल करने लगे हैं धमर को ।

(पन्न, 'पन्थि', पृ० १८)

प्रथम भय से भीन के लघु बास जो
 थे झिपे रहते गहन जल में तरल
 ऊमियों के साथ झीड़ा की उन्हें,
 सातसा प्रभ है विकल करने लगी । (बही)

कुल बधुओं सी धयि ससज्ज सुकुमार !
 शयनकक्ष दर्शनगृह की शृंगार !
 उपवन के यत्नों से पोषित,
 पुष्पमात्र से शोभित रसित,
 कुम्हलाती जाती हो तुम, निज शोभा ही के भार ।

(पन्न, 'स्वोट पी के प्रति')

यह मुकुल अभी ही खिलकर मुख स्रोत प्रवाह हुआ है,
 है अभी घट्टता दामन मधुपों ने नहीं छुपा है,
 है हृदय-पुष्प अनवेधा, है नहीं किसी ने तोड़ा,
 शृंगार हार का बरके है नहीं गले में छोड़ा,

मन-मन्दिर मुखचि बना है, है प्रतिमा अभी न थापी,
योवन है उठा घटा-सा नाचा है नहीं कलापी ।

(गुरुभक्तसिंह, 'नूरजहाँ', पृ० ४५)

(वियोग-पक्ष)

भयर न कएभुलि रणबड्ड सा बिसि जोइ न रोइ ।

सा मालइ देसंतरिअ अमु तुहुं भरहि बिघोह ॥

('हिन्दी के विकास में अष्टांश का योग', पृ० ३४२)

लोचन घाए फेयाएल हरि नहि आयाल रे ।

सिख-सिख ! जिबघो न जाए आस अरुआएल रे ॥

मन करे तहां उडि जाइअ जहां परि पाइअ रे ।

प्रेम-परसयनि जानि आनि उर लाइअ रे ॥

सपनहु संगम पाओल रग बवाओल रे ।

से मोरा बिहि बिघटाओल निदघौ हेराएल रे ॥

भनइ विद्यापति गाओल धनि घइरअ धर रे ।

अचिरे भिसत तोहि बालम पुरत मनोरथ रे ॥

(विद्यापति, 'विद्यापति की पदावली', पद १६१)

कंसल जो विगसा मानसर बिनु जल गएउ सुखाइ ।

अवहुं बेति फिर पधुहुं ओ पिब सींचे भाइ ॥

(जायसी, 'पद्यावली')

कंसल सुख पंखुरी बेहरानी ।

गलि गलि कं मिलि छार हेरानी ॥ (वही)

आवा पवन बिछोह कर पात परा बेकार ।

तरिवर तजा जो चूरिकें लागे केहिके डार ॥ (वही)

बहुत कत परदेसी की बात ।

मन्दिर अरथ अवधि यदि हमसों, हरि अहार चलि जात ॥

सति रिपु मरथ, सूर रिपु जुग भर, हर-रिपु कौनहो घात ।

मघ पंचक सं गयो सावरी, ताते अति अकुलात ॥

नलत बेव, ग्रह, जोरि अर्थ करि, सोइ बनत अब लात ।

सूरदास बस भई विरह के, कर सीजें, पछितात ॥

('भूरसागर', पृ० १५८५)

हिन मन की पहिचानि जौ सति सखतौ वह घोर ।

चुनने धौंच अंगार तँ कहै काज चकोर ॥

(रसनिधि म० स०, पृ० २०३)

तीर है न बोर कोळ करे ना समोर घोर,

बाढ्यो खम नीर अति रह्यो ना उपाउ रे ।

पंखा है न पात. एक आम तेरे आवन की,

सावन की रैन मोहि मरत जिपाउ रे ॥

‘सगम’ में खोति राखी खिरकी तिहारे हेत,

होति हौं अचेत तन सपन बुझाउ रे ।

जान जात जान क्यों न कौजिए उतास मौन,

पीन मोन ! मेरे भीन मंद मंद छाउ रे ॥

(मगम, ‘काव्य-निर्गुण्य’, पृ० २६, डॉ० सायेन्द्र)

भंभा भकोर गर्जन था

बिजली थी, नीरद माला

पाकर इस शून्य हृदय को

सबने आ घेरा ढाला ।

(प्रमाद, ‘धामू’, पृ० १५)

घिर जातीं प्रलय-घटावें

बुटिया पर आकर मेरी

तम-धूलें बरस जाता था

छा जाती अधिक श्रैवेरी ।

(वही, पृ० १६)

भर गई कली, भर गई कली !

चल-सरित-पुलिन पर वह बिकसी,

उर के सीरभ से सहज बगी,

भरता प्रात ही तो बिहंसी,

रे कूद मलिन में गई चली !

घाई लहरी चुम्बन करने,

अपरो पर अघुर अघर घरने,

फनिल मोनी मे मुँह भरने,

वह चंचल मुख मे गई छनी !

(पन्न, ‘गुञ्जन’, पृ० ३७)

पंकज कली !

क्या तिमिर बह उरजा करण ?

क्या मधुर दे जातो किरण ?

किस प्रेममय दुख से हृदय में

अश्रु में मिथी धुलती ?

×

×

मधु से भरा बिछुपात्र है,

मह से उनीची रात है;

किस विरह में अवनत मुखो

लगती न उजियाली भली ?

(महादेवी, 'पापा', पृ० २१६)

२ : सहायक ग्रन्थ

संस्कृत (वैदिक)

१. ऋग्वेद (सायण-भाष्य)
२. ,, (हिन्दी भाष्य, रामगोविन्द त्रिवेदी)
३. यजुर्वेद
४. ऐतरेय ब्राह्मण
५. तैत्तिरीय ब्राह्मण
६. कठोपनिषद्
७. गृह्यसूत्र (पारस्कर)
८. छान्दोग्योपनिषद्
९. वृत्तादितरोपनिषद्
१०. निषक्त, (धातुक, दुर्गाचार्य-टीका)
११. पूर्व मीमांसा (जैमिनि)

संस्कृत (लौकिक)

१. अग्निपुराण (व्यास)
२. अभिज्ञान-शाकुन्तल (कालिदास)
३. अलंकार-मञ्जूषा (भट्ट देवशर्कर)
४. अलंकार-सर्वस्व (राजानक रघुपक)
५. काव्यप्रकाश (मम्मट, काव्यप्रदीप एवं वाग्भटी टीका)
६. काव्यादश (दंडी)
७. काव्यानुशासन (वाग्भट)
८. काव्यालंकार (भामह)
९. काव्यालंकारसूत्रवृत्ति (वामन)
१०. कुवलयानन्द (सूर्यदास)
११. मीमांसा (व्यास)

१२. चन्द्रालोक (जयदेव)
१३. चित्रमीमांसा (अप्पय दीक्षित)
१४. ध्वन्यालोक (भानन्दवर्धन, भा० विश्वेश्वरकृत हिन्दी-टीका)
१५. ध्वन्यालोक-नोचन (अमिनव गुप्त)
१६. नाट्यशास्त्र (भरत)
१७. पद्मपुराण (व्यास)
१८. प्रबोध-चन्द्रोदय (कुण्डलमिश्र)
१९. भागवत (व्यास)
२०. भामिनी-विलास (पंडितराज जगन्नाथ)
२१. मेघदूत (कालिदास, ससारचन्द्र-मोहनदेव संपादित)
२२. रघुवश (कालिदास)
२३. रसगंगाधर (पंडितराज जगन्नाथ)
२४. रामायण (वाल्मीकि)
२५. वक्रोक्ति-जीवित (कुण्डल, भा० विश्वेश्वर हिन्दी टीका)
२६. वायुपुराण (व्यास)
२७. सरस्वती-कठाभरण (भोज)
२८. साहित्यदर्पण (विश्वनाथ)
२९. साहित्यसार (अभ्युतराज)
३०. सुभाषित-रत्नभांडागार (नारायणराम आचार्य)

प्राकृत

१. गाय-सप्तशती (हाल)

अपभ्रंश

१. हिन्दी काव्य-धारा (राहुल सांकृत्यायन)

हिन्दी

१. प्रतिमा (सुमित्रानन्दन पन्त)
२. अनुराग-बांसुरी (मूरमोहम्मद)
३. अम्योजिन-कल्पद्रुम (बा० दोनदयालगिरि)
४. अम्योक्ति-दशक (कन्हैयालाल पोद्दार)
५. अलंकार-पीयूष (डॉ० रमाचंकर रसान)

६. प्रामू (प्रसाद)
७. आत्मबोध (गोरतनाथ)
८. आधुनिक साहित्य (नन्ददुनारे बाजोयो)
९. आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तिया (डॉ० नगेन्द्र)
१०. आधुनिक हिन्दी नाटक (डॉ० नगेन्द्र)
११. आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास (डॉ० कृष्णनाल)
१२. आत्मावना : इतिहास तथा सिद्धान्त (डॉ० एस० पी० खत्री)
१३. उत्तरा (पन्न)
१४. कबीर (पा० हजारोप्रसाद द्विवेदी)
१५. कबीर और जायमी (डॉ० त्रिगुणाधर)
१६. कबीर-प्रणयवली (बा० श्यामसुन्दरदास)
१७. कबीर-वचनावली (अयोध्यासिंह उपाध्याय)
१८. कामायनी (प्रसाद)
१९. कामायनी-सौन्दर्य (डॉ० फतहसिंह)
२०. कालिदास (चन्द्रबती पाण्डे)
२१. काव्यकला तथा अन्य निबन्ध (प्रसाद)
२२. काव्यदर्पण (रामदहिन मिश्र)
२३. काव्यनिर्णय (भिसारीदास)
२४. काव्य मे अग्रस्तुत-योजना (रामदहिन मिश्र)
२५. काव्य मे अभिव्यञ्जनाविधि (लक्ष्मीनारायण मुषागु)
२६. काव्यालोक (रामदहिन मिश्र)
२७. कुरुरमुत्ता (निराला)
२८. गिरधर की कुँडलिया (मादसं कुमारी)
२९. गीता-माता (म० गान्धी)
३०. गीता-रहस्य (सो० तिलक)
३१. गुञ्जन (पन्न)
३२. गुञ्जन (भगवतीप्रसाद वाजपेयी)
३३. गोरख-वाणी (डॉ० पीताम्बरदत्त बडध्याम)
३४. चुमते चौपडे (हरिप्रौढ)
३५. छनना (भगवतीप्रसाद वाजपेयी)
३६. छायावाद के गौरव-चिन्ह (प्रो० क्षेम)
३७. छायावाद युग (डॉ० सम्भूनाथसिंह)

३८. जमवन्त-जमोभूषण (कविराजा मुरारीदास)
३९. जायसी-ग्रन्थावली (भा० रामचन्द्र शुक्ल)
४०. ज्योत्स्ना (पत)
४१. तसव्युफ अथवा सूपी मत (चन्द्रबली पाठे)
४२. तार सप्तक (अज्ञेय)
४३. दूसरा सप्तक (वही)
४४. दोहावली (तुलसी)
४५. नया हिन्दी साहित्य : एक दृष्टि (प्रकाशचन्द्र गुप्त)
४६. नवरस (सेठ गोविन्ददास)
४७. नीरजा (महादेवी)
४८. पद्मावत (वासुदेवशरण अग्रवाल)
४९. परिमल (निराला)
५०. परलव (पन्त)
५१. प्रसाद का विकासात्मक अध्ययन (किशोरीलाल गुप्त)
५२. भगतव्री (बलदेव शास्त्री)
५३. भवद-गीत (नन्ददास)
५४. भमरगीत-सार (भा० रामचन्द्र शुक्ल)
५५. भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका (डॉ० नगेन्द्र)
५६. भारतेन्दु-नाटक-कावली (डॉ० वसामसुन्दरदास)
५७. भाषा-विज्ञान (मोलाभाष तिवारी)
५८. भक्तिराम-सतसई
५९. महाकवि मूरदास (नन्ददुलारै बाजपेयी)
६०. महादेवी का विवेचनात्मक गद्य (गंगाप्रसाद पाठेय)
६१. मेघदूत (वासुदेवशरण अग्रवाल)
६२. मामा (महादेवी वर्मा)
६३. मुगवाणी (पन्त)
६४. रस-मीषामा (भा० रामचन्द्र शुक्ल)
६५. रमनिधि-मतसई (रमनिधि)
६६. रहीम-दोहावली
६७. रहीम-रत्नावली
६८. रामचरितमानस (तुलसी)
६९. रामसप्तसई (राममहाय)

७०. रीतिकाल की भूमिका (डॉ० नगेन्द्र)
७१. रीतिकालीन कविता एवं शृंगाररस का विवेचन (डॉ० धनुर्वेदी)
७२. विचार और अनुभूति (डॉ० नगेन्द्र)
७३. विक्रम-सनसई (विक्रम)
७४. विद्यापति की पदावली (वसन्तकुमार भागुर)
७५. विहारी-दर्शन (लोकनाथ द्विवेदी)
७६. विहारी-रत्नाकर (अगमनाथ रत्नाकर)
७७. विहारी-मतसई (विहारीलाल)
७८. विहारी की सतसई (पद्मसिंह शर्मा)
७९. वीर-सनसई (वियोगी हरि)
८०. वृन्द-सतसई (वृन्द)
८१. वेदरहस्य (मरविन्द योग) अनुवादक प्रा० धर्मदेव
८२. व्यक्ति और वाङ्मय (प्रभाकर माचवे)
८३. श्रवण (हरिकृष्ण प्रेमी)
८४. दोष स्मृतिर्षा (महाराजकुमार डॉ० रघुवीरसिंह)
८५. मतसई-मन्त्रक (श्यामसुन्दर दास)
८६. मसकृत-साहित्य की रूपरेखा (चन्द्रशेखर पांडेय)
८७. साहित्य (टंगोर-हिन्दी अनुवाद)
८८. साहित्य-दर्शन (गवीरानी गुट्ट)
८९. मित्र-साहित्य (डॉ० धर्मवीर भारती)
९०. सुन्दर-विलास (सुन्दरदास)
९१. मुमित्रानन्दन पंत (विश्वम्भर मानव)
९२. मूरदास (प्रा० रामचन्द्र शुक्ल)
९३. मूर-निर्णय (झारिकादास परीत)
९४. मूर-सागर (मूरदास)
९५. स्वर्ण-किरण (पन्त)
९६. स्वर्ण-धूनि (पन्त)
९७. हरिप्रोष-मतसई (अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिप्रोष')
९८. हिन्दी चलचित्र-शास्त्र (डॉ० प्रोमशनाज)
९९. हिन्दी एकाङ्की : उद्भव और विकास (डॉ० रामचरण सहेन्द्र)
१००. हिन्दी कविता में युगान्तर (डॉ० मुधांन्ड)

१०१. हिन्दी काव्य का उद्भव और विकास (रामवहोरी गुप्त तथा डॉ० भगीरथ मिश्र)
१०२. हिन्दी काव्य में छायावाद (दीनानाथ शरण)
१०३. हिन्दी काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय (डॉ० पीताम्बरदत्त बडवाल)
१०४. हिन्दी गद्य-काव्य (डॉ० पद्मसिंह शर्मा कमलेश)
१०५. हिन्दी नाटक उद्भव और विकास (डॉ० दशरथ मोभा)
१०६. हिन्दी भाषा और साहित्य का इतिहास (चतुरसेन शास्त्री)
१०७. हिन्दी महाकाव्य का स्वल्प-विकास (डॉ० शम्भुनाथसिंह)
१०८. हिन्दी साहित्य (भाचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी)
१०९. हिन्दी साहित्य का इतिहास (भाचार्य रामचन्द्र शुक्ल)
११०. हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी (नन्ददुलारे वाजपेयी)

पत्र-पत्रिकाएँ

१. नागरी प्रचारिणी पत्रिका स० २००२ धक ३—४
२. सरस्वती जून १९०१, फरवरी १९०८ जून १९१४, अप्रैल १९१५
३. साहित्य-संदेश, कादल १९५०—५१
४. हिन्दुस्थान (साप्ताहिक) २१ अगस्त, १९५५

संग्रेजी

1. Aesthetic (Croce)
2. A History of Sanskrit Literature (Keith)
3. A History of Sanskrit Literature (Macdonell)
4. A History of Sanskrit Literature (S. N. Gupta)
5. Philosophy of Croce (Wildon Carr)
6. Sanskrit Drama part I (Keith)
7. Some Concepts of Alankar Shastra (Dr. Raghwan)

